

الدكتور / محمود الربيعي

# قراءة الرواية



دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع  
القاهرة



# قراءة الرواية

نماذج من جيب محفوظ

تأليف

الدكتور محمود الربيعي

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع  
القاهرة

**دار تريب للطباعة والنشر والتوزيع**  
**شركة ذات مسئولية محدودة**

المطابع ١٢ ش نوسار لافورغسلى ت: ٣٥٤٢.٧٩

المكتبة } ١ ش كامل صدى الفجالة ت: ٥٩.٧١.٠٧  
٣ ش كامل صدى الفجالة ت: ٥٩١٧٩٥٩

## المحتوى

- ١ - مقدمة
- ٢ - اللص والكلاب
- ٣ - السمان والخريف
- ٤ - الطريق
- ٥ - الشحاذ
- ٦ - ثرثرة فوق النيل
- ٧ - ميرامار



## مقدمة

أولى المشكلات التى يواجهها أدب نجيب محفوظ من قبل قرائه هى ما يمكن أن أسميه «طرفى النقيض» فى النظرة إلى هذا الأدب. وأعنى بذلك أن هذا الأدب قد تنازعه، على طول الفترة التى تم إنتاجه فيها، قارئان، يقف أحدهما فى أقصى الشرق، ويقف الآخر فى أقصى الغرب. لقد نشأ أبناء جيلى مثلاً على الاعتقاد بأن نجيب محفوظ أعتى كاتب رواية مصرى على الإطلاق، وأنه يمثل فى تاريخ الأدب العربى الحديث فى مصر يقظة خطيرة، حصل بها هذا الأدب على انتصارات لم تكن متاحة له أبداً قبل وجود هذه الظاهرة الأدبية التى تسمى «نجيب محفوظ». ولقد كان محبو القراءة من أبناء هذا الجيل ينظرون إلى أدب هذا الرجل باعتباره ذروة الإنتاج الأدبى اللائق بالاستحواذ على اهتمامهم وأوقاتهم، وباعتباره القلب الأدبى التقدمى، والفكر الأدبى التقدمى. وكان هذا الأدب فى نظر هؤلاء هو صوت المستقبل الذى سيقود المسيرة الأدبية الرامية إلى إعادة تشكيل صورة الأدب المصرى الحديث، وتحديد أهمية الأشكال التعبيرية فيه، ثم الوثوب بهذا الأدب وثبة تنتقل به من المجال الإقليمى الضيق إلى المجال القومى الواسع، إن لم يكن إلى المجال العالمى. وكان هذا الموقف - كما أراه الآن - هو أحد طرفى النقيض.

ومع مرور الزمن، وتوالى إنتاج نجيب محفوظ بغزارة، نشأ الموقف المقابل. وهو موقف يرى أن أدب نجيب محفوظ يمثل حنجر عشرة فى طريق تقدم الرواية العربية، وأنه إذا أريد لهذه الرواية أن تتنفس فى جو حر فلا بد من العمل على زحزحة هذه العقبة من طريقها. ولقد بدا أدب نجيب محفوظ أمام

أصحاب هذا الموقف وكأنه أدب متخلف عن روح العصر، وكأن سرعة هذا العصر قد تجاوزه، وكأنه أصبح يتمنى إلى الماضي، وأصبح عاجزا عن أن يكون صوت الحاضر، فضلا عن أن يكون صوت المستقبل. وكان هذا الموقف هو الطرف الآخر للنقيض.

وبين هذين الموقفين المتطرفين بدا أدب نجيب محفوظ لعين القارئ المتطلع وكأنه يواجه أزمة. بدا وكأن عليه أن يختار بين الاستجابة المطلقة لرياح التغيير، فينجرف مع تيار التجديد الذى لا يزال - فى جزء كبير منه - يضرب على السطح، ويستخدم فى التمكين لنفسه كثيرا من أساليب الدعاية الصحفية، أو القهر الصحفى، وبين أن يرتكب الخطأ الذى يرتكبه كثير من الكبار حين تهب عليهم رياح التغيير؛ إذ يعتصمون بمعاقلهم الحصينة، واضعين أصابعهم فى آذانهم، ليتفادوا الضجة التى تحدثها هذه الرياح. وهم قد يجدون أنفسهم فجأة - نتيجة لموقفهم هذا - خارج مجرى الزمن؛ لأن ربح التغيير - القدرة على اقتلاع أعتى الحصون - قد تقتلعهم من جذورهم، مسجلة عليهم أنهم - وهم العمالقة - لم يستطيعوا أن يدركوا المغزى العظيم للحقيقة البسيطة الكائنة فى معنى كلمة واحدة هى كلمة «التطور».

تلك هى المشكلة الأولى التى عانى منها أدب نجيب محفوظ، والتى أعتقد أنه لا يزال يعانى منها، وهى وضع أدبه فى أقصى درجات التجديد والتقدم حيناً، وإقامته حجر عثرة فى طريق التجديد والتقدم حيناً آخر، ويبدو لى - الآن - أن هذه المشكلة تنطوى على نتائج ضارة بأدب نجيب محفوظ، وبنا نحن جمهور القراء، من حيث إنها تنهم بشدة مقدرتنا على التقدير الأدبى الصحيح، وتسجل علينا أننا نظرنا إلى قضية التجديد فى الأدب نظرة خاطئة من البداية، وتمسكنا برؤية الشئ إما على أنه أبيض خالص البياض، وإما على أنه أسود خالص السواد، غافلين عن عديد من الألوان التى يتوقف عليها تحديد اللون النهائى لهذا الشئ، والتى لا يمكن وصفها بالسواد الخالص، ولا بالبياض الخالص.



لقد أغفل هذا الموقف المتصلب من جهتنا حقيقة بسيطة هي أن نمو الأدب - كنمو الزمن - ظاهرة جوهرها الاستمرار لا التباين . ومعنى هذا أنه يستحيل علينا فى الأدب - وأعنى الأدب الذى يحقق أهم عناصره فيعكس نبض عصره - تحديد الخط الفصل بين القديم والجديد ، كما يستحيل علينا فى الزمن تحديد اللحظة الفاصلة - وعلى وجه الدقة - بين الليل والنهار . وأخشى أن أنتهى إلى نتيجة قائلة إن طرح ما يسمى بقضية «القديم والجديد» فى الأدب أمر لا معنى له .

ولن نحل قضية « طرفى النقيض » هذه فى النقد الأدبى لدينا إلا إذا تخففنا من استخدام بعض المصطلحات المثيرة من مثل : « قديم » و « جديد » . . إلخ ، وركزنا جهدنا فى محاولة استخراج ما يسمى « بالتقاليد الأدبية » للتراث الأدبى الواحد . وقضية « التقاليد الأدبية » قضية تكاد تكون مهملة فى النقد العربى الحديث ، وهى قضية واسعة ، وتحتاج إلى تضافر جهود عدة على مدى زمن طويل .

وموقف الناقد من أدب كاتب يواجه مثل تلك المشكلة موقف دقيق ، وعليه - إذا أراد أن يقدم بتناوله له شيئاً مفيداً - أن يتحسس طريقه إليه وهو فى غاية الحيلة . عليه أن يفكر فى هذا الأدب بعيداً عن قضية « القديم والجديد » ، وعن الاتجاهات المتوترة التى تبغى رفع هذا الأدب إلى السماء دون سبب مقنع ، أو خفضه إلى الأرض دون سبب مقنع كذلك . عليه أن ينظر إليه على أنه عملية إبداع فنى ، وأن يهدف من تناوله إلى التعرف عليه . وهذا التعرف محتاج إلى رصد بطلء وهادئ له ، ليرى الإنسان : كيف ينمو هذا الأدب ؟ وكيف تتفاعل عناصره؟ وكيف يحقق ذاته؟ وما الوسائل التى يستخدمها فى تحقيق هذه الذات ؟ وما المساحة الفكرية والشعورية التى يهدف إلى تغطيتها من نفس قارئه ؟ وما أنواع الأفكار والمشاعر التى يريد أن يخاطبها لدى القارئ؟ وما مدى وفاء هذا الفن لذاته باعتباره كياناً خاصاً يخضع لتقاليد خاصة ؟ .

إن هذه الأسئلة وأمثالها مهمة فى ذاتها ، ويمكن أن تكون هدفاً كبيراً فى تناول العمل الأدبى . وتأملها من خلال قراءة العمل الأدبى بغية توفير إجابة عنها- قد تحس دون أن يقال - قضية جوهرية فى نفسها ، وينبغى ألا تتخذ وسيلة لتتصيب صاحب هذا الأدب أميراً على أقرانه، كما أنها ينبغى ألا تتخذ وسيلة لإعلان مستواه الهابط فى عالم الأدباء .

على الإنسان أن يقرأ أدب نجيب محفوظ بهدف الفهم، وهو إذا وصل إلى مرحلة الفهم هذه - ولا بأس بأن يخطئ فى فهمه ما دام قد قرأ-قراءة جادة مخلصه - كان قادراً على إضفاء جوانب العمل الأدبى، وكان قادراً - نتيجة لذلك- على توفير نموذج صالح لمساعدة غيره من القراء على الدخول إلى قلب هذا العمل . وتوفير هذا النموذج فى القراءة الأدبية هى مهمة النقد الأساسية . ويحسن ألا يصحب الإنسان معه داخل العمل الأدبى سوى نفسه، التى تعنى ذوقه الأدبى- وأنا أدرك أن عبارة « ذوقه الأدبى » عبارة واسعة المدلول ولكننى لا أجد عبارة بديلة عنها- كما تعنى ثقافته، وتصوره لمعنى العمل الأدبى، وخضوعه لمجموعة من التقاليد أرساها على مدى التاريخ كتاب كبار صنعوا قالب هذا النوع، وطوروه حتى مرحلة النضج، وهى تعنى أخيراً - وسأستعمل عبارة عامة أخرى- إحساسه بمعنى الحياة حوله .

وقد أسلمت هذه المشكلة التى يواجهها أدب نجيب محفوظ إلى مشكلة ثانية هى الأحكام العامة التى يتعرض لها هذا الأدب . وهذه الأحكام العامة تهدف - فيما تهدف إليه - إلى تدعيم موقف أو آخر من الموقعين السابقين للذين سميتهما «طرفى التقيض» . ففى طرف التقيض الأول وصف نجيب محفوظ بأنه يمثل بالنسبة لمصر ما يمثله دكنز بالنسبة للإنجليز، وتولستوى بالنسبة للروس، وبلزاك بالنسبة للفرنسيين . كما وصف بأنه تلميذ وفى مقتدر - وبخاصة فى «الثلاثية» - لزولا رائد المدرسة الطبيعية . وفى طرف التقيض الآخر وصف أدبه بأنه أدب تسجيلى - مع ما فى هذا الوصف من الإيحاء بنقص حظه من الابتكار -

وبأنه قد لا تنقصه المهارة وإحكام الصنعة، ولكنه ينقصه ذلك البعد البعيد غير المرئى الذى يكون عظمة إنتاج الكتاب العظام. كذلك وصف هذا الأدب بأنه مستفيد من أدب فلان، أو مقتبس من أدب فلان، ولا أدرى إذا ما كانت الكلمة الرهيبة الأخرى التى دخلت قاموس النقد العربى الحديث بمنتهى السهولة - وهى كلمة «السرقه» - قد استخدمت فى هذا المجال.

لقد أضرت الأحكام العامة بأدب نجيب محفوظ، كما أضرت به المواقف المتطرفة. ووقف الضرران حائلا دون معرفتنا الصحيحة بهذا الأدب. وقد كتبت صفحات كثيرة فى تقرير هذه الأحكام العامة، كما كتبت صفحات كثيرة فى محاولة التعرف على الأسلاف الشرعيين لنجيب محفوظ الكاتب، وكان أولى بكل هذه الصفحات أن تنصرف إلى محاولة التعرف على هذا الأدب. إن أدب أى كاتب يهضم حقه كثيرا، فى نظرى، إذا تنول بمثل هذه المناهج العامة المتطرفة، حتى ولو أدى ذلك إلى أحكام فى صالحه، وهو ينصف كثيرا بالتحليل، والتفسير، ومحاولة التعرف على خصائصه، والعلاقات التى تربط بين عناصره، وتصميمه الفنى، حتى ولو انتهى كل ذلك إلى أحكام ليست فى صالحه.

إن قضية الانشغال الشديد بالحكم ينبغى أن تخضع عموما لبعض المراجعة؛ لأن الأدب - يستوى فى ذلك أدب نجيب محفوظ وأدب غيره - محتاج إلى «الإضاءة» أكثر مما هو محتاج إلى «الحكم»، واحترام القارئ العادى يتطلب من الناقد أن يساعده على تطوير أدواته الخاصة التى تمكنه من أن يرحل مستقلا فى عالم الأديب الذى يقدم له أدبه. إن هذا الانشغال الشديد بالحكم هو بقية من آثار «النقد التقينى» الذى فتن به النقد فى الآداب فترة من الزمن، والذى يقوم أصلا على أساس طبقى يضع الناقد فى عليائه، لا بالنسبة للكاتب فحسب، وإنما بالنسبة للقارئ أيضا؛ إذ يجلس فيه الناقد هناك على منصة الحكم، والصولجان فى يده، مستخدما مقاييسه المطلقة، ومصدراً حكمه الذى لا يقبل النقض على العمل الأدبى.

لكن الصورة قد اختلفت كثيرا فى العالم الآن، وينبغى أن تختلف عندنا. لقد أصبح الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها - لا بالأفكار المجردة التى يتصور أنها تحكمها - هو الروح المسيطر على الحركة النقدية، وبدأت قيمة «الحكم» فى تناول العمل الأدبى تفقد بريقها. ونتيجة لازدياد الوعى العام لدى القراء أصبح تطلعهم يتجه إلى فائدة من النقد تجاوز مجرد الحكم الذى يفضل عليهم به الناقد. لقد أصبح القارئ الواعى يصر على مصاحبة الناقد فى رحلته داخل العمل الأدبى، والاطلاع على طريقته التى يصل بها إلى فهم العمل الأدبى وتقديره. ونتيجة لذلك أصبحت مقومات الحكم - لا الحكم - شغل الناقد الشاغل. وقد يصح أن يستغنى بمقومات الحكم هذه عن الحكم نفسه، ولكنه لا يصح قطعاً إصدار الأحكام العامة التى تفتقر إلى مقوماتها. وأهم هذه المقومات التعرف على خصائص العمل الفنية من خلال رصد وسائل الفنان التى يستخدمها وهى فى حالة عمل فعلى.

وهناك فرق كبير بين قراءة العمل الفنى بغية إصدار حكم عليه، وقراءته بغية فهمه وتقديره؛ ففهم العمل الأدبى وتقديره لا يتطلبان بالضرورة إصدار حكم عليه بالجودة أو الرداءة، وإنما يتطلبان الكشف عن العلاقات التى تحكمه محدثة التوازن - أو الاختلال - بين عناصره. وينبغى ألا ينفد صبر الناقد فى أى مرحلة من المراحل فيقفز إلى الأحكام قفزاً، كما أن القارئ ينبغى ألا يتعجل سماع حكم هذا الناقد. إن الظلال الموروثة التى تحيط بكلمة «نقد» نفسها لدينا - والتى تجعلها تعنى الأحكام وبخاصة ما كان منها فى غير مصلحة العمل الأدبى المطروح - لم تعد مقبولة، وخاصة بعد الرحلة الطويلة التى قطعها هذا العلم، والذى أصبح معها فى نظر اتجاهات نقدية بأسرها لا يعنى أكثر من «القراءة الفاحصة»، وهى عبارة خطيرة الدلالة، وصعبة التحقيق.

والمشكلة الشالطة التى يعانى منها أدب نجيب محفوظ هى النظر إليه كثيراً باعتباره أفكاراً وآراء، ووجهات نظر، لا باعتباره قوالب فنية. وواضح أن قضية «المحتوى» تشغل كثيراً ذهن النقاد المهتمين بنجيب محفوظ، وهم شديداً الاهتمام

بالكشف عن وجهة نظره الاجتماعية، والفلسفية، والدينية، والسياسية، ولكنهم ليسوا شديدي الاهتمام بالتعرف على وجهة نظره الروائية! وهناك تركيز واضح على روايات نجيب محفوظ باعتبارها وعاء لشيء هو صراع الطبقات الاجتماعية، أو صورة مصر في الأحياء الشعبية، أو كفاح مصر السياسى . . إلخ، وليس هناك تركيز مشابه على الرعاء نفسه . وقد ترتب على ذلك أن كثيرا من الذين تناولوا هذه الروايات نظروا إليها باعتبارها وحدة واحدة، وبدا بعضهم وكأنه يتصور أن نجيب محفوظ كانت لديه خطة محكمة وضعها فى فترة جد متقدمة من حياته الأدبية وهدف من روايتها إلى التعبير عن آرائه السياسية والاجتماعية والفلسفية . . إلخ، بحيث تكتمل هذه الأفكار والآراء باكتمال حياته الأدبية . ونتيجة لذلك نظر هؤلاء إلى بعض أعماله على أنها تركت قصدا مواقف وأفكاراً غير كاملة؛ لأن نجيب محفوظ - بخطته المحكمة - كان على نية تكميلها فى أعمال تالية؛ فاعتبرت بعض المواقف الفكرية غير الحاسمة فى بعض الروايات المتقدمة بدايات لمواقف أكثر حسما من روايات متأخرة . وبدا إنتاج هذا الرجل لهؤلاء على أنه عمل واحد كبير تصب أجزاءه بعضها فى بعض .

إننا أمام هذه المشكلة ينبغى أن نذكر حقيقة بسيطة هى أن نجيب محفوظ ليس فيلسوفاً اجتماعياً أو سياسياً . . إلخ، وإنما هو كاتب روائى (وما أعظمها من صفة). ومن هنا فإن قدرا كبيرا من الاهتمام يجب أن يتوجه مباشرة إلى القالب الروائى عنده، والتعرف على بناء هذا القالب، والوسائل «الشكلية» الخاصة التى تستخدم فى صنعه . وأرجو ألا يفهم من هذا أننى أدعو إلى إهمال المحتوى فى أدب نجيب محفوظ؛ فسيرى القارئ فى هذه الدراسة اهتماما كبيرا بالمحتوى . إنما أريد فحسب أن أقول إن الاهتمام بالمحتوى ينبغى ألا يتم منفصلا عن الاهتمام بالشكل . ومعنى ذلك أن أفكار نجيب محفوظ، ووجهات نظره، ينبغى أن تتناول فى سياقها الخاص، باعتبارها أفكارا ووجهات نظر عبر عنها فى إطار خاص هو القالب الأدبى الخاص الذى اختاره لهذا التعبير . ومعنى هذا أيضا أن أى حديث

عن هذه الأفكار ووجهات النظر باعتبارها كائنات مستقلة يشوهها؛ ذلك أنها بعد رخلتها فى شرايين العمل الأدبى، وغوها معه، واكتمالها باكتماله، قد أخذت معنى جديدا، وصبغة جديدة، حيث أصبح معناها لا يتضح إلا إذا تناولت باعتبارها جزءا من هذا الكيان الخاص الذى هو القالب الأدبى.

ولا أظن أننى فى حاجة بعد ذلك إلى طرح قضية «المحتوى والشكل» فى العمل الأدبى على نحو مفصل؛ فقد أصبح وجه الصواب فى هذه القضية واضحا، وأصبح من العبث الحديث فى الفن عن «شكل ومحتوى». إن عناصر الشكل تذوب - فى العمل الأدبى - فى المحتوى وتشكله، كما أن عناصر المحتوى تتحلل فى الشكل محددة صورته وملامحه. وبذلك يصبح المعنى داخل العمل الأدبى يختلف عنه خارجه، باعتبار أن الشكل الأدبى ليس وعاء ثابتا صالحا لاحتواء أى محتوى، وإنما هو وعاء يتحدد شكله حسب نوع المحتوى الذى يصب فيه. والنتيجة الأخيرة أن العمل الأدبى ليس شكلا، كما أنه ليس مضمونا، وإنما هو كيان جديد، يتكون منهما، ولكنه يستقل عنهما بما يحمل من خصائص جديدة لا تنتمى - على نحو مستقل - لأى منهما. وبناء على ذلك كله لا يمكن أن نفصل فكر نجيب محفوظ عن قالب هذا الفكر، ولا يمكن أن نتحدث عنه على نحو مستقل. إننا ينبغي أن نغير نقطة الانطلاق فى تناول نجيب محفوظ، بحيث تكون نجيب محفوظ «الكاتب»، لا نجيب محفوظ «الكاتب السياسى» أو «الكاتب الاجتماعى». ومن ناحية أخرى فإننى لست أنكر أن يكون للكاتب موقف متكامل، أو وجهة نظر متكاملة؛ فذلك شئ طبيعى. ولكننى أعتقد أن كل عمل فنى - مادام الكاتب قد اختار له أن يكون وحدة فنية كاملة - هو شئ قائم بذاته، ولا معنى للقول بأنه يصب فى عمل آخر. إن خصائص كل عمل فنى متكامل يعتمد بعضها على البعض الآخر، ولا يفهم بعضها إلا فى ضوء البعض الآخر، ولكن هذه الخصائص تكون عملا كلاً، كاملا فى نفسه، مستقلا عما عداه. ويصدق ذلك على أدب نجيب محفوظ حتى فى «الثلاثية» التى تتعامل كل رواية

من رواياتهما مع نفس الشخصيات، عدا من ينضم إلى الأسرة التي تتحدث عنها أو من يسقط منها فى الطريق. فرواية «بين القصرين» من الناحية الفنية عمل كامل، وينبغى أن تتناول على هذا النحو، وكذلك الحال بالنسبة لرواية «قصر الشوق»، ورواية «السكرية». وليس معنى هذا أن الحديث عن «الثلاثية» برمتها حديث غير مشروع، وإنما معناه فحسب أن هذا الحديث يكون غير مشروع إذا اعتبرت هذه الأعمال الأدبية الثلاثة وحدات جزئية لا تكتمل إلا بانضمام بعضها إلى بعض فى مثلث متساوى الأضلاع. وهكذا تتاح لنا الفرصة واسعة لإلقاء الضوء على أعمال نجيب محفوظ باعتبار كل عمل منها وحدة مستقلة، لا تكمل شيئا آخر، ولا تكتمل بشيء آخر؛ فدراسة كل عمل على هذا النحو تفتح أمام الدارس مجالا واسعا ومحددا فى الوقت نفسه لامتحان الجزئيات الدقيقة، والتغلغل إلى الزوايا البعيدة فى العمل الأدبى. هذه الجزئيات، وتلك الزوايا، التى غالبا ما تنسى - على أهميتها الشديدة - فى رحمة التعميم الذى يجد الناقد نفسه مضطرا إليه حين يتناول أعمال الكاتب جملة، ويعالجه على هذا النحو الواسع. فإذا بدأنا من نقطة البدء الصحيحة هذه، وحققنا أهدافها فى القراءة الفاحصة لكل عمل باعتباره وحدة، كان الناقد فى موقف يسمح له باستنتاج ما يريد من الخصائص العامة، وكان استنتاجه فى هذه الحالة على نحو أدق. على أن هذه الخصائص العامة ليست شيئا مقدسا، والبحث عنها ينتهى فى يد النقاد غالبا بعملية تعميم لا يمكن القطع فيها بصحة النتائج التى يتوصل إليها، ومن ثم فهى تقدم قيمة قليلة للقارئ، وللعمل الفنى.

لقد دخل أدب نجيب محفوظ إلى كل بيت عن طريق المسرح، والسينما، والتلفزيون. وهذا الجانب أيضا له خطره لأنه صرف الناس - بالقطع - عن قراءة نجيب محفوظ بين دفتى الكتاب. ومهمة الناقد الأدبى هنا - بحكم طبيعة عمله - أن يعمل على أن تظل الكلمة المكتوبة هى المورد الذى يتعطش له الناس. ويتم ذلك حين تحتفظ الكلمة المكتوبة بجودتها، وحين يجد القارئ لها مذاقا خاصا

لا يمكن أن يجده فى مكان آخر. وما من سبيل إلى احتفاظ الكلمة المكتوبة بجديتها سوى أن تقرأ قراءة جادة. ولا شك أن الكلمة الجيدة نفسها تهين أول عامل من العوامل المساعدة على القراءة الجادة، ولكن القارئ الجاد - من جانب آخر - قادر، بحكم طاقاته ودرايته، على التفريق السريع والحاسم بين الكلمة التى تستحق الاحتشاد والقراءة الجادة، والكلمة التى لا تستحق ذلك. والقدرة على القراءة الجادة سمة عقلية وشعورية؛ فهناك القارئ الذى يقفز بعينه ومشاعره وذهنه فوق السطور والصفحات هادفاً إلى اكتشاف الأحداث المثيرة التى تكمن فى العمل الأدبى، أو التى يتصور أنها تكمن فيه. ومثل هذا القارئ يقرأ بسرعة، وينسى بسرعة، وأفضل أنواع الكلمة المكتوبة عنده ما حقق له الشئ الذى يلهث وراءه. مثل هذا القارئ هو الذى يحمل النقد الأدبى حياله أشق مسئولية؛ لأن مثل هذا القارئ قادر بصفته هذه على إحباط كثير من جهود النقد الأدبى فى التمكن للقراءة الجادة. وهناك القارئ الذى يلقى بنفسه داخل العمل الأدبى بغية فهمه. وهذا الفهم يتطلب استعداداً عالياً للتقبل، وتشرب العلاقات الدقيقة المعقدة التى تحكم العمل الأدبى، ومثل هذا القارئ الجاد هو الذى تحتاج إليه روايات نجيب محفوظ. وعلى هذا القارئ أن يكون شديد اليقظة لما يمكن أن يعطيه العمل الروائى. وما يعطيه العمل الروائى لا يكمن بالضرورة فى أحداثه الكبرى، أو شخصياته الرئيسية، أو إيقاعه المسموع على نحو واضح؛ فقد يكمن فى بعض الزوايا الدقيقة، أو الإشارات الجانبية، أو الإيقاع الخفى فى اللغة، أو فى الحركة العامة للحادثة من التوازن الكائن بين عناصره جميعاً. وهذا النوع من الإحساس الكلى الذى يتكون لدى القارئ نتيجة رحلته الجادة فى العمل الروائى هو الذى يمكنه من تقديم صورة بالحجم الطبيعى لهذا العمل. صورة تجلّى جوانبه باعتباره فناً أدبياً، وباعتباره كياناً مساوياً لذاته لا تغنى عنه صورة أخرى من الصور التى تعتمد عليه، سواء أكانت هذه الصورة مسرحية، أم فيلماً سينمائياً، أو تمثيلية تليفزيونية.



تحتاج روايات نجيب محفوظ. إذن، إلى هذا النوع من القراءة الجادة لكي تبقى فى صورتها المكتوبة موضع اهتمام، ولكى تجتذب فى هذه الصورة مزيدا من القراء. وهى تحتاج أيضا إلى هذا النوع من القراءة حتى يتخلص معنى النقد من بعض الظلال الكريهة التى تحيط به، كالإسراف فى الإعجاب، أو الإسراف فى الرفض، أو الاهتمام الشديد «بالحكم»، وحتى يكون معناه مرادفا لمعنى القراءة الفاحصة.

ومجموعة الروايات التى اخترتها نماذج للقراءة فى محاولتى هذه تستمى جميعها إلى مرحلة ما بعد «الثلاثية»، وهى «اللص والكلاب»، «والسمان والحريف»، «والطريق»، «والشحاذ»، «وثرثرة فوق النيل»، «وميرامار». وليس معنى هذا الاختيار أن هذه الروايات أولى أعمال نجيب محفوظ بالتناول، كما أنه ليس معناه أن هذه الروايات لا يصح أن تتناول إلا مجموعة هكذا؛ فقد قلت إن كل عمل يكون - فى نظرى - كيانا كاملا. لكننى لم أر ضيرا على كل حال من أن آخذ أمثلتى مجموعة من الروايات كتبت متتابعة، وأن أتناولها بترتيب هذا التسابع. وقد رجعت فى جميع هذه الروايات إلى الطبعة الثانية منها، ما عدا «اللص والكلاب» فالنسخة التى بيدي لا تاريخ لها، ولا بيانات عليها تحدد طبعتها. وأملى أن تؤدى هذه المحاولة الهدف الذى قمت بها من أجله.

**د. محمود الربيعى**

مصر الجديدة ١٩٧٣



## اللس والكلاب

اصطفق باب السجن مغلقاً خلف سعيد مهران، فهل الحياة فى الخارج أرحب منها فى السجن؟ إن سعيد مهران هو الإنسان، وقد نزل إلى الحياة، وستبدأ متابعه منذ هذه اللحظة، وأسباب هذه المتابع كثيرة، بعضها ىتمى إلى الماضى، وكثير منها ىتمى إلى الحاضر والمستقبل، وستجره ساعات الحياة حتى تأتى الساعة الأخيرة فتكون قاتلة.

لقد بدأ نجيب محفوظ «اللس والكلاب» بداية سريعة لاهثة، توظف منذ الوهلة الأولى، اللوحات الفنية المتتابعة لتقدم الجو الذى ستتحرك فيه الأحداث والشخصيات دون إبطاء. إن لسعيد مهران حساباً قديماً مع بعض الغرماء ىريد أن يصفيه بسرعة. سرقت منه زوجته، ودخل السجن بخيانة رخيصة، فما هو الأسلوب الفنى الذى ىستخدمه نجيب محفوظ لوضع النبض الملائم فى حركة هذه الشخصية، وحركة الشخصيات التى تتعامل معها فى هذه المرحلة المتقدمة من عمله؟ إنه أسلوب التقابل الذى ىخلق التوتر الفنى القائم على رؤية المتناقضات تعمل فى مجال إنسانى واحد. ونحن نرى هذا التقابل التوتر فى البداية فى موقف «سعيد مهران» نفسه؛ فهو يكظم مشاعره الحقيقية، متظاهراً بأنه ىريد أن «يتفاهم» - على حد تعبيره - فى حين تعمل هذه المشاعر فى اتجاه معاكس على طول الخط. وقد عمد نجيب محفوظ إلى إظهار هذا التقابل الحاد عن طريق تبسيط الحوار وحيدته إلى أبعد حد حين يدور بين «سعيد مهران» من جهة، وغريمه الأول «عليش سدره» وأعوانه والمخبر من جهة أخرى، ثم تكثيفه إلى أبعد حد إذا ارتد «منولوجاً» داخلياً بين سعيد مهران وبين نفسه، ليعلن عن مشاعره الحقيقية؛ فيمهد

بذلك الطريق الذى يشير إلى المسار الذى ستتبعه الأحداث. هذا التقابل يجمع الهدوء والحكمة والمنطق كله إلى جانب الحوار الخارجى، فى حين يجمع الصراحة كلها والاندفاع كله إلى جانب الغليان الداخلى. وهذا التضاد بين الخارج والداخل يتجاوز المضمون إلى نوع المعجم المستعمل؛ فهو فى الحوار الخارجى مهذب ومصقول ومتخير بحكمة بالغة، وهو فى الداخل مطلق على سجيته، وحافل بالشتائم التى تبتدئ من أوصاف خفيفة نوعاً مثل وصف سعيد مهران - فى نفسه - لأحد أعوان عlish سدره بأنه «خنفساء»، وتنتهى بالفاظ أشد - حسب غليان نفس سعيد مهران - مثل: «يا جرب الكلاب»، «ويا ابن الأفعى». وقد ألقى نجيب محفوظ وقوداً حقيقياً على هذا الداخل المحتدم جعله أكثر تمزقاً والتهاباً واستعداداً للتفجير السريع، وذلك حين واجه سعيد مهران بطفلة سناء، فالتهمتها روحه - على حد تعبيره - ولكنها أنكرته، ولأذت منه بالفرار، بل إنها أنست إلى عlish سدره - غريمه الأول - والتهمت عنده الأمن بعينيها !

ولن تنتهى هذه المرحلة المتقدمة جداً من «اللص والكلاب» حتى يقدم لنا نجيب محفوظ عنصرين آخرين يعمقان هذا الإحساس بالتقابل، ويستعين بهما على الدخول السريع فى جو العمل. وأحد هذين العنصرين معنوى يتجلى فى خلق تقابل بين سعيد مهران خريج السجن، وما يحيط بذلك من ظلال خاصة، وسعيد مهران «الثقف»، الذى يسأل عن كتبه بلهفة حقيقية. والعنصر الآخر متصل بالتعبير، وهو استعمال لغة مركزة تركيزاً شديداً، عديدة الأبعاد، وافرة الظلال، سريعة الإيقاع، تستخدم أيضاً أنواعاً من المقابلات التعبيرية التى ينتمى بعضها إلى الأسلوب البلاغى التقليدى فى السجع غير المتكلف، وفى وصف الجمل فى هندسة شكلية متوازنة:

«ولعلكما تترقبان فى حذر، ولن أقع فى الفخ، ولكنى سأنقض فى الوقت المناسب كالقدور. وسناء إذا خطرت فى النفس انحجب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر. وسطع الجنان فيها كالنقاء غب المطر. ماذا تعرف عن أبيها؟ لاشيء، كالطريق والحارة والجو المنصهر.....»

جاءكم من يغوص فى الماء كالسمكة ويطير فى الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفأر، وينفذ من الأبواب كالرصاص»<sup>(١)</sup>.

إن هناك باباً ما يزال مفتوحاً أمام سعيد مهران - باب الشيخ على الجنيدى - ذلك الباب المفتوح أبداً، وقد قصده من فوره. ويسلط نجيب محفوظ ضوءاً باهراً على هذا الباب المفتوح، فالصورة التى يرسمها له، والمعجم الذى يتخيره لرسم هذه الصورة، يخلقان إحياء بالانفتاح والبراح. وحين يقصده سعيد مهران تكون الشمس قد مالت إلى المغيب، وهو وقت تنأهب فيه البيوت لإغلاق أبوابها، ومع ذلك يبقى هذا الباب مفتوحاً. إن نجيب محفوظ يلح على هذه الكلمة «مفتوح» وكأنه يريد أن يبرزها لأعيننا حتى تستوعب أفق الرؤية كله:

«نظر إلى الباب المفتوح، المفتوح دائماً كما عهد من أقصى الزمن ... وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة مفتوح. لا باب مغلق فى هذا المسكن العجيب»<sup>(٢)</sup>. . . . «قلت لنفسى إذا كان الله قد مد له فى العمر فسأجد الباب مفتوحاً»<sup>(٣)</sup>.

ويعود التقابل بين المواقف مسيطراً على الجو كله. لقد ولج سعيد مهران هذا الباب المفتوح، ولكن كل الدلائل تشير إلى أن بينه وبين الأبواب المفتوحة الحقيقية - أبواب الهداية - ألف جدار سميك، وألف باب مغلق. إن الشيخ يحاوره معرضاً بالماوى الدائم الروحى، فى حين أن أعماقه هو تصرخ طالبة نوعاً من الماوى القريب. والتقابل مستمر؛ فسعيد مهران يعرفه غرماؤه، أما الناس الذين يحبهم فينكرونه؛ أنكرته ابنته من قبل، ويبدو الآن أن الشيخ ينكره كذلك. وثمة تقابل ثان يتضح فى الحوار بينه وبين الشيخ؛ لقد خرج سعيد مهران من السجن - هذه حقيقة - ولكنه لا يزال من نفسه فى سجن. وتقابل ثالث يبدو فى أن سعيد

(١) اللص والكلاب، ص ٨.

(٢) نفس المصدر، ص ٢١.

(٣) نفس المصدر ص ٢٥.

مهران مشدود إلى الماضي، فى حين يحاول الشيخ أن يجعله مشدوداً إلى الساعة. إن الماضي والحاضر مرتبطان عن طريق وقوعهما متصلين فى مجرى وعى سعيد مهران؛ فتردده على بيت الشيخ الجنىدى - صعبة والده صبياً - يتشابك مع معطيات الحاضر فيكون صورة واحدة تجمع إلى ظلال الماضي مأساة الحاضر الأسرية والاجتماعية التى ترهق كاهله.

لقد أصبح واضحاً الآن أننا أمام شخصية تقف ضد التيار. كم طعنة تلقاها حتى هذه المرحلة المبكرة؟ خائنه زوجته، وخائنه تابع له قبل أن تبدأ أحداث القصة على الإطلاق، وتجاهلته سناء والشيخ الجنىدى - وهما عضدان روحيان، واستقبله رءوف علوان استقبالاً فاتراً معداً. ورءوف علوان - رائده الفكرى - ارتفع - نتيجة تغير الظروف إلى طبقة أخرى، وأثرى ثراء مريباً. وقد كان نصير الفقراء، ونصير الثورة. والحوار الذى يدور بينهما حوار موجه وقاطع كحد السكين. إن لدى سعيد مهران من الجرأة ما يجعله يعرض بكل ما يحس به من تغير مريب فى حالة «رءوف علوان». ولدى الأخير من الحيلة المدببة ما يجعله يحرص فى وضوح على التخلص من سعيد مهران بسرعة، ودفن كل ما يتصل به. إن الفضاء الذى بدا رجباً لعين سعيد مهران حين ترك السجن لا يبدو الآن بنفس المستوى من الرحابة. إن الطعنات التى تلقاها بالفعل بدأت تشكل حلقات صماء تحد فى قسوة من رحابة هذا الفراغ.

إن خيبة الأمل المتوقعة فى أى محاولة لجبر الصدع، والعودة بهذا الإنسان إلى الحياة العادية، تتجلى عميقة من خلال وعى سعيد مهران الممتد على شكل تيار من الانطباعات المتسالية المتفجرة فى ذهنه وفى إحساسه بما كان وما هو كائن. لقد انتهت المواجهة بينه وبين رءوف علوان على حافة المصارحة والتكاشف بأن ما بينهما قد انتهى. وذلك جرح ينضم إلى مجموعة الجراح. وسعيد مهران - المجروح الإحساس البالغ الحدة - لا يستطيع أن يتجاهل، ولا أن يعفو، ولا أن ينظر إلى هذا الجرح الأخير منفصلاً عن بقية الجراح. هنا يعمق فن نجيب

محفوظ، ويبقى عند هذا المستوى العميق، ناسجاً من خيوط الانطباعات المتساقطة على ذهن سعيد مهران - وهو يمشى وحيداً بعد أن فارق قبيلاً رءوف علوان - نسيجاً واحداً كلاً، سداً ولحمته انهيار المثال وقيام الخيانة في نفسه، وهما عنصران يجمعان عيش سدره، ونبوية، ورءوف علوان في بؤرة رؤية واحدة.

«هذا هو رءوف علوان، الحقيقة العارية، جثة عفنة لا يوارىها تراب. أما الآخر فقد مضى كأمس أو كأول يوم في التاريخ أو كحب نبوية أو كولاء عيش. أنت لا تتخدع بالمظاهر فالكلام الطيب مكر والابتسامة شفة تنقلص والجلود حركة دفاع من أنامل اليد. ولولا الحياء ما أذن لك بتجاوز العتبة، تخلفني ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد في شخصي، كي أجد نفسي ضائعاً بلا أهل وبلا قيمة وبلا أمل، خيانة لثيمة لو اندك المقطم عليها دكاً ما شفيت نفسي. ترى أنقر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو في الظلام؟ أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا بيتك، ولكني لن أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية في ثياب رءوف أو رءوف في ثياب نبوية، أو عيش سدره مكانهما، وستعترف لي الخيانة بأنها أسمح رذيلة فوق الأرض. من وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التي يحملها، كالقطة الزاحفة على بطنها في هيئة الموت نحو عصفورة سادرة، وغلبت الانتهازية ثمالة الحياء والتردد فقال عيش سدره في ركن عطفة أو ربما في بيتي «سأدل البوليس عليه لتخلص منه»، فسكتت أم البنت، سكت اللسان الذي طالما قال لي بكل سخاء أحبك يا سيد الرجال. هكذا وجدت نفسي محصوراً في عطفة الصيرفي ولم يكن الجثث نفسه يستطيع أن يحاصرني، وانهالت على اللكمات والصفعات. كذلك أنت يا رءوف، لا أدري أيكما أخون من الآخر، ولكن ذنبك أقطع يا صاحب العقل والتاريخ، أتدفع بي إلى السجن وتنب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا؟ أنسيت أقوالك الماثورة عن القصور والأكواخ؟ أما أنا فلا أنسى»<sup>(٤)</sup>.

(٤) نفس المصدر، ص ٤٧، ٤.

لقد ابتدأ الصراع بين اللص (سعيد مهران) والكلاب (هؤلاء الذين خانوه وحطموه) بالفعل؛ فقرر اللص أن يذل رءوف علوان ويهزمه، مستخدماً الأسلوب الوحيد الذى يجيده وهو اللصوصية، ولكن رءوف علوان - وهو أعرق منه فهماً لهذا الأسلوب - كان فى انتظاره، بل إنه هو الذى أغراه باقتحام منزله، وبذلك رد الإهانة إلى نحره، وردّها تحت الضوء الباهر. ومع ذلك لم ينطفئ ذهن سعيد مهران المتوقد لحظة، وبقي داخله المحتدم يعمل باستمرار، فيخلق له منافذ هنا وهناك. ومرة أخرى يستخدم لحجب محفوظ معطيات تنتمى إلى الماضى والحاضر والمستقبل فى تشكيل تيار الأفكار التى تكتنف سعيد مهران فى هذه المرحلة. لقد رد عن أول محاولة للانتقام مهزوماً، ولكننا نحس حتى هذه اللحظة أن ثمة نافذة ماتزال مفتوحة فى ذهنه الذى يعمل باستمرار، وهذه النافذة تشير - بما فيه الكفاية - إلى توقع حدوث مزيد من المغامرات فى حياة هذا الطريد.

«واستسلم لرحمة الفجر الندية متعزياً إلى حين عن كل شيء... ثم رفع رأسه إلى السماء فهاله لمعان النجوم المتألق فى هذه الساعة من الفجر»<sup>(٥)</sup>

ويعود التقابل الحاد الذى يجعل منه لحجب محفوظ ركيزة رئيسية فى «اللس والكلاب» يعالج على أساسها المشكلات، ويطرح القضايا، ويطور الأحداث والشخصيات، يعود فى هيئة تيار وعى تفجره فى ذهن سعيد مهران الذكريات التى تثيرها المعطيات المادية؛ ففي صحراء العباسية، حيث يتلمس أسلحته الجديدة للانتقام، تدور مناقشات فلسفية - ليست بعيدة عن جو التوتر والتمزق الذى يحياه سعيد مهران - بين طلاب الراحة والسلوى فى الظلام. فى هذا المكان بالذات كان الشبان الأطهار الأنقياء يعدون أنفسهم لتنظيف الحياة بالكتاب وبالسدس، ورءوف علوان نفسه، الذى يصفه الآن بالخسة لأنه حاول سرقته، كان قد هلك له حين

---

(٥) نفس المصدر السابق، ص ٥٦ .



امتدت يده بالسرقة أول مرة، وكان قد شجعه على هذا العمل باعتباره عملاً مشروعاً يدخل ضمن دائرة الصراع الشريف من أجل إقرار العدالة الاجتماعية:

«سرت؟ هل امتدت يدك إلى السرقة حقاً؟ برافو!، كى يتخفف المغتصبون من بعض ذنبهم؛ إنه عمل مشروع يا سعيد، لا تشك فى ذلك»<sup>(٦)</sup>.

إن أسلحة الانتقام تتجمع فى يديه، بعضها بترتيب مثل المسدس الذى وفره له المعلم طرزان الذى قصده قهوته فى صحراء العباسية، وبعضها بشيء قريب من الصدفة مثل التقائه بنور - فى المقهى - التى تأمرت معه على تمكينه من سيارة أحد رباتنها، والتى سيكون بيتها مأوى له فيما بعد. هنا لا يستطيع أن يتجاهل القارئ سؤالاً ملحاً؛ هل يمكن أن يقام الحدث الفنى على أساس من الصدفة؟ الواقع أن الصدفة تلعب دوراً ملحوظاً فى حياتنا، ولا يستطيع أحد منا أن يغفل الصدفة، أو مجموعة الصدف التى حولت مجرى حياته عند نقطة منها أو أكثر. وبما أن الفن كيان تركيبى خاص يحاول أن يقنعنا بتشابهه مع الحياة فإن وقوع الصدفة فيه أمر غير خارج تماماً عن طبيعته، بل إن وقوع الصدفة فى الفن قد يدعم هذا التشابه بينه وبين الحياة. غير أن هناك فرقاً هاماً بين الصدفة التى تقع فى الفن وتبدو على أنها صدفة طبيعية مقنعة، والصدفة التى تقع فيه وتبدو على أنها صدفة مفتعلة؛ فالصدفة الأولى يجد الفنان بمهارته مكاناً مناسباً لها فى سياق الأحداث، بحيث لا يستغرب حدوثها فى وسط الظروف والملابسات التى تقع فيها، والصدفة الثانية شيء يعتسف اعتسافاً ليكون صلة واهية بين الأحداث تحتفظ بها مستمرة - على نحو ما - وتحول بينها وبين الانهيار الكامل. والحق أن الصدفة هنا صدفة من النوع الأول؛ فليس اعتسافاً أن يعود سعيد مهران إلى جوه القديم، ويتلمس باباً مفتوحاً عند ندمائه القدامى يتفد منه إلى الأخذ بشأره. ونور نفسها - كما قدمها نجيب محفوظ - ليست غريبة على هذا الجو؛ فوجودها فيه فى أى وقت من

---

(٦) نفس المصدر، ص ٦٢.

الأوقات - ومع صيدها الثمين - ليس أمراً مفتعلاً. وعلى ذلك فإن هذه الصدفة سرعان ما تدخل في مجرى الحدث العام، مكونة صورة في داخل العمل الفني لا تخرجه عن نطاق شبهه بالحياة. ولهذا السبب فإنه ليس هناك مكان للدفاع عنها، حتى من جانب نجيب محفوظ نفسه، فقد بدا وكأنه يتلمس لها سنداً أو يعتذر عنها حين قال على لسان سعيد مهران موجهاً الكلام لنور:

«قصدت قهوة طرزان لأحصل على مسدس ولأتفق إن أمكن مع سائق تاكسي من زملائنا القدامى، فانظري كيف رمى لى الحظ بهذه السيارة»<sup>(٧)</sup>. لكان نجيب محفوظ يحاول هنا أن يجيب عن سؤال مؤداه: ماذا كان سيفعل سعيد مهران، وبالتالي كيف كانت ستتطور الأحداث على النحو الذى تطورت عليه، لو أن الصدفة لم تدفع فى طريقه بسيارة صاحب نور؟

ومرة أخرى يتفجر «تيار الوعي»، وهو الأسلوب المفضل لدى نجيب محفوظ فى «اللص والكلاب». وهذا الأسلوب يعتمد - كما هو معروف - على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذى تقع به على الذهن، مستجاوزاً فى ذلك منطق الواقع الخارجى الذى يخضع ترتيب الأحداث فيه لعاملى الزمان والمكان. وهذا الأسلوب هو البؤرة التى نرى من خلالها تطور الأحداث كلما تقدم بنا هذا الحدث. وهو القرار الذى تلتقى عنده أحاسيس سعيد مهران، إحساسه بمدى فداحة الإساءة التى وجهت إليه، وإحساسه بمدى عدالة الانتقام. لقد وجه ضربته الانتقامية التالية تجاه عليش سدرة ونسوية، ووجهها سريعة إلى درجة جعلتها عشوائية، وذلك على الرغم من أن مجرى شعوره وهو ذاهب لتوجيهها كان يضع فى طريقه بعض المعوقات.

ولكن من يبقى لسناء؟ الشوكة المنغرزة فى قلبى. المحبوبة رغم إنكارها لى هل أترك أمك الخائنة إكراماً لك»<sup>(٨)</sup>.

(٧) نفس المصدر، ص ٧٠.

(٨) نفس المصدر، ص ٧٦.

لقد أمده وعيه المتفجر بالحجة ونقيضها، ولكن صورة الخيانة هاجمته، ومثل  
ممثلوها - عليش ونبوية ورءوف علوان - فى مجرى شعوره فى صورة واحدة،  
وتغلبت - نتيجة لذلك - الرغبة فى الانتقام.

إن عوامل التمزق ونتائجه تجاوز مجرى شعور سعيد مهران لتتهبط إلى منطقة  
اللاشعور، ثم تطفو فى الحلم المزعج الذى رآه وهو نائم فى خلوة الشيخ  
الجنيدى، التى آوى إليها بعد أن وجه ضربه الانتقامية العشوائية تلك. وهذا  
الحلم على ما فيه من تخليط ظاهرى يعكس اضطراب نفس صاحبه على نحو لا  
يخلو من منطق خاص. والرموز المستفادة من هذا الحلم هى أن سعيد مهران  
يتخبط فى الأسر، وأن الغريم الحقيقى لسناء ابنته هو رءوف علوان ليس غيره،  
وأن قدرات سعيد مهران بدأت تنحصر وتعوقها المعوقات التى يقف على رأسها  
رءوف علوان، وأن هناك مزيداً من التكرار سيلقاه سعيد مهران، وأن رءوف علوان  
سيمثل دور الإنسان النقى، المصلح، المؤهل لأحداث الأفكار الشورية. إن هذا  
الذى يبدو الآن على أنه تخليط يشير فى الحقيقة - كما سيكشف مجرى الأحداث  
فيما بعد - إلى المسار الذى ستتخذه هذه الأحداث.

لقد قفز التقابل بين المواقف - نتيجة لضربة سعيد مهران العشوائية - إلى  
مستوى السخرية التى ضاعفت الإحساس بالعيب الذى يكتنف حياته كلها. لقد  
أصابته ضريته إنساناً بريئاً لم يره فى حياته، وأخطأت غريميه اللذين تركا منزلهما  
فى ذات اليوم الذى زاره فيه سعيد مهران بعد خروجه من السجن. حيلة عادية  
من مثل عليش سدره لا تدخل فى نظرى فى أحد نوعى الصدفة اللذين تحدثت  
عنهما. ولكن كيف غاب هذا الاحتمال عن ذهن سعيد مهران؟ هل كان ذلك لأنه  
شخص مجروح الإحساس يطلب ثأراً، وتغيب عنه أحياناً بعض البديهيات نظراً  
لاستغراقه فى جراحه الخاصة التى لا تجعله يرى سوى الانتقام؟ إنه يحس، على  
أى حال، أن الأمور قد تعقدت بشدة، وأن التناقض بين المواقف بلغ - نتيجة  
لذلك - حداً فادحاً:

«قتلت شعبان حسين. من أنت يا شعبان؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفنى. هل لك أطفال؟ هل تصورت يوماً أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك؟ هل تصورت أن تقتل بلا سبب؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عlish سدره؟ وأن تقتل خطأ ولا يقتل عlish أو نبوية أو رءوف صواباً؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئاً ولا الشيخ على الجنيدي نفسه يستطيع أن يفهم. أردت أن أحل جانباً من اللغز فكشفت عن لغز أغمض...»<sup>(٩)</sup>.

لقد بقى لديه ملجأ هو بيت نور (إلى جانب خلوة الشيخ المفتوحة أبداً)، وهى مطاردة قديمة له، ولا تزال متعلقة به. وقد لجأ إليه. ويقع هذا الملجأ على حافة المدينة، وكذلك الحال مع سعيد مهران الذى يهيم على حافة المجتمع موتوراً مطارداً. وهو يقع فى مواجهة المقابر، وعلى بعد خطوات منها، ومن الممكن أن يرمز ذلك إلى تقابل جديد بين الموت والحياة، مشيراً إلى أن المجتمع الذى لفظ سعيد مهران إلى حافته يوشك أن يلفظه إلى الأبد، هذا الأبد المائل على قيد خطوات فى المقابر رمز الفناء.

إن تيار الوعي لا ينقطع فى ذهن سعيد مهران، وعن طريقه يمدنا - بالارتداد إلى الماضى - بمعلومات عن حبه القديم وزواجه. وفى ذات الوقت تزداد الحلقة حوله ضيقاً بفعل الكراهية والحقد اللذين ينضح بهما قلم رءوف علوان، وجريدة الزهرة، حيث يصور سعيد مهران على أنه مجرم، عريق، شرير، معقد... إلخ. والحياة فى ضيافة نور ضرورة، وإظهار الشاعر الطيبة نحوها رد للجميل... لكن لا حب فى القلب وإنما فيه عطف ورثاء. إنها تحبه، ولكن حبها له ضرب من الضياع، وخيبة الأمل، والانتحار. والتقابل فى هذه المرة يأتى عن طريق إشارة رمزية بارعة من قلم نجيب محفوظ. إشارة مقصودة، ولكنها تبدو وكأنه يلقي بها إلقاء فى آخر أحد الفصول. إشارة تجمع خيوط الموقف

(٩) نفس المصدر، ص ٨٦ ، ٩٠.

كله، وتتسجه فى نسيج واحد ثرى. لقد ألقى من قبل الضوء مفصلاً على نوع العلاقة الإنسانية الموجودة بين هذين الكائنين، وحين بلغ بذلك نهايته، وأعطى الإحساس بأن كل شيء قد وضع فى موضعه، كثف النتيجة كلها فى تلك العبارة الرمزية الثرية العفوية:

«وكانت ثمة فراشة تعانق المصباح العارى فى تلك الساعة من الليل» (١٠)

ولا يزال تيار الشعور ممتداً فى ذهن سعيد مهران، ولا تزال المعلومات الضرورية التى ينبغى أن يمد بها قارئ العمل القصصى تقدم. ونحن نعلم - عن طريق تيار الشعور هذا - أنه كان ابن بواب بيت الطلبة فى الجيزة، وكان رءوف علوان - الذى كان طالباً فى كلية الحقوق - يمد به بكل عطف، ويتيح له فرص التعليم والقراءة. كذلك نعرف من خلال تيار شعوره مزيداً من المعلومات عن نور البغى، المطحونة، التى تحن إلى حياة مستقرة فى كنفه. إن سعيد مهران يعد لضربة جديدة اقتضته هذه المرة أن يتزيا بزي ضابط بوليس. ولقد وجهها إلى رءوف علوان بعد أن أعياء البحث عن عيش سدره، ولكن رصاصته أصابت بريئاً آخر! . وتكاثفت ضده قوى الدنيا. حتى نور - الملجأ الأخير - ذهبت ولم تعد. لقد اكتشف - لتعاسته الشديدة - أن عواطفه نحوها أعمق الآن من مجرد العطف. إنه يذهب إلى الحد الذى يقرنها فيه إلى ابنته سناء، ويحس نحوها معاً بعاطفة واحدة شديدة، هى مزيج من الحب والراء. ذلك الرناء الذى يتسع فيشملة هو نفسه! إنهم ثلاث أنفس يجمع بينهم الضياع!

لقد زادت الحلقة حوله ضيقاً وإحكاماً بتساقط المرافئ واحداً وراء الآخر. ولم تبق سوى خلو الشيخ فقصدها طلباً لسد الرمق. واستمع مذهولاً إلى كلام الشيخ، وهو دائماً كلام ذو أبعاد عدة شأن الرمز الصوفى، ولكنه يشير برميته إشارة واضحة إلى حالته هو بالذات. إن النهاية تقترب، وآية اقترابها أن خيوط

---

(١٠) نفس المصدر، ص ١١٠.

المأساة كلها تتجمع، ماضيها، وحاضرها، ومستقبلها. نسيج واحد خيوطه الشيخ وحضرته التي ارتادها مع أبيه صغيراً، وبيئة صباه الأخرى التي كانت مسرح حبه لنسوية، وابنته سناء. لقد اختلط الماضي بالحاضر في بؤرة وعى واحدة، وبلغ التحفز مداه. وجاءت النهاية، واختار لها نجيب محفوظ أن تكون بين المقابر، وسمعنا علامتها التي لا تخطئ: نباح الكلاب! كلاب حقيقية تنبح، وكلاب رمزية تطارد اللص، وأحكمت الحلقة تماماً؛ فلم يعد له ملجأ سوى جحر قبر. لقد حوَّصر تماماً، وبعد مقاومة يائسة لم يجد لديه دافعاً واحداً يدفعه إلى الاستمرار في المقاومة، فاستسلم دون مبالاة، وكانت آخر كلمة نطق بها: «يا كلاب».

ما الذي يريد أن يقوله نجيب محفوظ من خلال «اللس والكلاب»؟ وهل القضايا المعروضة هنا قضايا اجتماعية محددة أم قضايا أخلاقية مجردة؟. أحب أن أقول ابتداءً إنه من الصعب أن يفصل الإنسان بين القضايا الاجتماعية والقضايا الأخلاقية؛ وبعبارة أخرى من الصعب أن يفصل الإنسان، في هذه الحالة، بين الواقع والمثال. والقضية الكبرى التي تطل - على الأقل - من وراء هذا العمل هي قضية العدالة (وينبغي أن نكتب هذه الكلمة بالبنط الثقيل!). ونظرة إلى ظروف حياة سعيد مهران تطرح سؤالاً ملحاً هو: هل سعيد مهران جرثومة خطيرة من جراثيم المجتمع ينبغي أن تهب ضدها كل قواه ومؤسساته لتقضى عليها وتنظف الحياة منها؟ إذا كانت العبرة بالوقائع الحادثة فحسب فالجواب نعم. إن أى إنسان يستشعر معنى الانتماء إلى المجتمع في شكله العادى لا يستطيع الدفاع عن سعيد مهران، لا يستطيع أى إنسان أن يدافع عن قاتل، وسعيد مهران قاتل؛ بل إن القضية تزداد فداحة في حالته بالذات، حين تكون قضية قتل أناس أبرياء.

لكن مثل هذه الإجابة العادية تتجاهل بعدين مهمين من أبعاد الموقف العام المعروض في «اللس والكلاب». أول هذين البعدين أن هذا اللص المجرم ضحية ظروف خاصة، أبسطها الفقر والحاجة المادية، وأعقدها أنه أعد إعداداً فكرياً معيناً، جعله يحس إحساساً حاداً - على طريقته - بمعنى تكافؤ الفرص، والوفاء،

والعدل، ولقد رأى هذه المعانى تنهار، وأهم من انهيارها بالفعل أنه رآها تنهار تحت سمع المجتمع وبصره فلا يحس بها أحد، ولا يدافع عنها أحد. ولقد تشبث بمثاله، وحاول تحقيقه عنوة بأخذ القانون فى يديه، بعد أن استحال تحقيقه عن طريق القانون. وثانيهما أنه إذا كان سعيد مهرا ن لصاً بالمعنى العادى المباشر البسيط فإن عlish سدره ونبوة لصان بالمعنى المعقد، لقد سرقا شيئاً لا يرى بالعين ولا يلمس باليد، ولكنه حاضر فى كل ضمير حى حضوراً بديهيّاً. ويسلط نجيب محفوظ الضوء باهراً، بحيث لا يخطئه نظر، على هذه السرقة الكبرى التى يبدو أن يد القانون لاتصل إليها. وماذا عن رءوف علوان؟ إنه لص بالمعنى الكلى لهذه الكلمة؛ سرق مجتمعاً بأسره، وحول مسيرته، وذلك حين رفع شعارات معينة، وسلك ضدها على طول الخط، ليرتج أخيراً فى النعيم المادى الذى كان للذين نادى بفسادهم، ووجوب تقويضهم. ولقد ضمن لنفسه موقعاً لامتدإ إليه يد القانون، ليس هذا فحسب، بل إنه أصبح يتكلم باسم القانون، وقدم نفسه على أنه من حماته، الذين يرتبط وجوده بوجودهم. والنتيجة أنه أخذ القانون فى يديه - مثل سعيد مهرا ن - على طريقته الخاصة.

ويبدو - فى ضوء هذين الاعتبارين - أن الإجابة البسيطة «نعم»، التى أجب بها عن السؤال السابق، ينبغى أن يعاد فيها النظر. وليس معنى إعادة النظر هذه أن يجاب عنه «بلا»، وإنما معناه - فى نظرى - أن يستبدل به سؤال جديد مؤداه : ما معنى أن يعاقب سعيد مهرا ن باعتباره خارجاً على القانون، ويترك عlish سدره، ونبوة، ورءوف علوان تحت حماية القانون؟ والمغزى الكامن فى هذا السؤال مغزى أخلاقى اجتماعى واقعى تجرئى فى آن واحد. وليس معنى هذا - على سبيل القطع - التماس العذر لسعيد مهرا ن، أو التهوين من شأن خطورته اجتماعياً وأخلاقياً، وإنما معناه لفت النظر إلى أن جوهر العدل، والأمانة، وتكافؤ الفرص جوهر كلى متكامل، لا يحقق هدفه إلا إذا طبق على نحو متكامل، وأن عدالة الميزان الاجتماعى والأخلاقى مسألة دقيقة كل الدقة، ولا يفيد فى ضبطها

أنها متوازنة أشد التوازن شكلاً، فى حين هى مختلفة أبشع الاختلال فى واقع الأمر. بل إن القضية لتخطو خطوة أبعد من هذا، فخطورة الخاضع للقانون شكلاً، المنقضى عليه حقيقة وواقعاً، تفوق كثيراً خطورة الخارج عليه شكلاً، وواقعاً، وفى وضوح النهار. إن الإساءة الحقيقية للقانون بمعناه الخلقى والاجتماعى إنما يرتكبها هؤلاء الذين يوغلون فى الخروج عليه على نحو من الالتواء يحرصون أنفسهم به حتى يبدو الحال وكأنهم غير خارجين عليه، بل ومن أهله المسئولين عن حفظه فى بعض الأحيان. يرتكبها هؤلاء أكثر مما يرتكبها البسطاء الذين يتركون أنفسهم أمام القانون - حين يخالفونه - عرايا غير محصنين. إن المجتمع يضار كثيراً بالنوع الأول؛ فهو يدمر تدميراً واسع المدى غير مرئى ولا يمكن حصره، فى حين أن الدمار الذى يحدثه النوع الثانى محسوس، ومحدود، ومن السهل حصره، والقضاء عليه.

هذا هو ما تقوله «اللص والكلاب» على قدر ما أستطيع أن أفهم منها. ويبدو أن سعيد مهران، فى أكثر من موقف من مواقفها، على وعى بشئ قريب جداً مما قلته. إن سنده الخلقى الذى يأوى إليه فى إقدامه على ارتكاب ما ارتكب هو اعتقاده أن الحق كان دائماً معه. وهو لا يتخلى عن ذلك، ويبقى متمسكاً به إلى قرب النهاية: «ولكنى واثق من أننى على حق»<sup>(١١)</sup>. وهو يرى أن الذنب فى كل ما حصل ليس ذنبه، وأنه قد دفع إلى ارتكاب ما ارتكب. إن ميزان العدل فى نظره مختل أبداً، ذلك الميزان الذى يطارده باعتباره لصاً، فى حين يترك اللصوص الحقيقيون طلقاء. ويبدو أنه يتبنى - وهو الإنسان المثقف - وجهة نظر قائمة على التفريق بين نوعين من الخطأ، خطأ «اللصوص» (وأخطاؤه هو من هذا النوع)، وخطأ «الكلاب»، الذين يصدق عليهم ما قدمته من الكلام على الذين يتقصون على القانون دون أن يقعوا تحت طائلته. وهو - علاوة على ذلك - يحس بأن مشاعر الناس معه، ويعبر عن هذا الإحساس أكثر من مرة:

(١١) نفس المصدر، ص ١٦٥.



«أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم . . . ولكنهم بالفطرة يكرهون الكلاب»<sup>(١٣)</sup>. «الناس معى عدا اللصوص الحقيقيين»<sup>(١٣)</sup>، بل إنه يبدو أحيانا وكأنه يحس بمسئولية ما نحو هذه المشاعر العامة التى تؤيده - وإن كانت لم تنجح فى أن تزيل عنه وحدته وضياعه - :

« . . . ومأساتى الحقيقية أننى برغم تأييد الملايين أجدنى ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير، ضياع غير معقول، ولن تزيل رصاصة عنه عدم معقوليته ولكنها ستكون احتجاجا داميا مناسباً على أى حال، كى يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدوا آخر أمل»<sup>(١٤)</sup> ترى هل تحمل وحدته، وعزلته، وانعدام نصيره احتجاجا على نوع السلبية التى تتجلى فى الهوية الموجودة فى عواطف الناس بين ما يحسونه شعورا، وما يناصرونه عملا؟ إنه ليس معنى هذا - مرة أخرى - أن يهب ضمير الجماعة لنصرة مثل سعيد مهران، وتقديم العون له ليستزيد من أعمال اللصوصية والقتل، وإنما معناه أن يهب ضمير الجماعة لضمان حفظ التوازن الحقيقى بين كفتى ميزان العدل الاجتماعى، ولضمان تسمية الأشياء بأسمائها، وإبرازها بحجمها الطبيعى، والاطمئنان إلى وقوع الإجراء المناسب لكل حالة. لقد سرق سعيد مهران لأنه سرق منه؛ فهل كان من الممكن أن يحال بينه وبين السرقة بضمان عدم وقوع السرقة الأولى؟. ذلك شئ يدخل فى صميم أخلاق المجتمع، ونجيب محفوظ يضعه تحت المجهر، ويلفت أنظارنا إليه بشدة طول الوقت.

لقد قلت إن هذا هو ما تقوله «اللص والكلاب» على قدر فهمى. ومعنى هذا أن ما فهمته ليس من الضروري أن يكون هو الاحتمال الوحيد لمعنى الأحداث. ومن الجائز أن يفهم غيرى فهما آخر يعتمد فيه - مثلما اعتمدت - على واقع هذا العمل، وذلك شئ مشروع تماما ما دام بناء العمل الأدبى، وسياقه، هو

(١٢) نفس المصدر، ص ١٢٦.

(١٣) نفس المصدر، ص ١٣٦.

(١٤) نفس المصدر، ص ١٣٩.

الذى يستلطق. والعمل الأدبى الجيد هو ذلك العمل الذى يوجد بأوجه متعددة، شريطة أن يجتهد قراء هذا العمل - وأكرر - فى أن يبنوا هذه الأوجه على ما يعطيه النص نفسه، لا على افتراضات تنشأ فى أذهانهم هم.

غير أن هناك حقيقة مهمة ينبغى أن تذكر فى الحال، وهى أنه ليس المهم فى الفن ما يقال، وإنما المهم هو كيف يقال فى إطار تقليد قالب فنى معين، وفى سياق مجموعة من العلاقات الفنية - التصويرية اللغوية - التى يخلقها الكاتب. ومعنى هذا أن أية مشكلة اجتماعية أو أخلاقية - مهما كان من أهميتها فى ذاتها - تفقد قيمتها فى داخل العمل الفنى إذا لم تعالج علاجاً فنياً جيداً.

لقد اختار نجيب محفوظ أن يصب هذه المشكلة الكبيرة - التى تشمل على مشكلات فرعية عدة - فى قالب قصصى قائم على رسم لوحات متصلة ومتتابعة تتابعا سريعا. وهذه اللوحات - التى تمثلها فصول القصة الثمانية عشر - تعكس صورة لمجموعة من الشخصيات المغمورة المطحونة التى تحيا وتغوت فى الظلام على حافة المجتمع، وتحكم حياتها بنوع من المنطق الخاص. ويصدق هذا الكلام - بالدرجة الأولى - على حياة سعيد مهران، هذه الشخصية التى عاشت لاهثة، وباشرت كل أنواع نشاطها فى الظلام، وكانت نهايتها أيضا فى الظلام، حتى أن نجيب محفوظ لم يجعله يستسلم تحت وهج الأنوار الكاشفة التى حاصرتة، وإنما بعد أن أطفئت، وساد الظلام التام. ويصدق هذا على حياة عليش سدرة ونبوية التى لا يلقى عليها - من البداية إلى النهاية - قدر يذكر من الأضواء، فتبقى فى الظلام. ويصدق هذا على حياة المعلم طرزان ونور اللذين لا تبدأ حياتهما وتزدهر أصلا إلا فى الظلام. بل إنه ليصدق حتى على حياة الشيخ الجنيدى وحياة رءوف علوان؛ فالأول تعمق حياته الروحية، ويصبح اتصاله بالله عريضا، وهو فى قمة نشوته بين مريديه، إذا جن الليل، والثانى تقوم حياته على الليل - رمز الظلام - من ناحيتين: الأولى يرمز لها نجيب محفوظ بوظيفته الصحفية، والصحافة تصنع

فى اللل لىقرأها الناس إذا طلع النهار (ولا يعنى هذا بطبيعة الحال تحميل معنى المهنة الصحفية فى ذاتها أى معنى سئى)، والثانية الانتهازية، وهى صفة من شأنها أن تتم فى الخفاء . . فى الظلام!

والسياق القصصى للأحداث فى «اللىص والكلاب» سياق مكثف. وقد ساعد هذا التكثيف بشكل واضح على تفاعل هذه الأحداث ونضجها، بحيث برز عنصر التقابل الفنى، والتضاد، والسخرية - مما تحدثت عنه - بشكل حى ومؤثر. ومن الواضح أن نجيب محفوظ قد جعل من شخصية سعيد مهران الشخصية المحورية الوحيدة التى ترى فى ضوءها بقية الشخصيات الأخرى. ولدت هذه الشخصية فى إطار العمل الفنى ناضجة حين خرجت من السجن، وأدخلها نجيب محفوظ إلى معترك الأحداث دون إبطاء، ململما فى سرعة ماهرة خيوط الماضى - وهى تتسمى من الناحية الفعلية إلى فترة زمنية تقع خارج الحدث القصصى - وجاعلا منها عامل تفجير مستمرا، ومحركا لا يهدأ فى ذهن البطل ومشاعره. إن سعيد مهران قد ولد (أو خرج من السجن!) عملاقا، تتضاءل إلى جواره كل الشخصيات التى يتعامل معها؛ ومن تكون شخصية عيش، أو نبوية، أو طرزان، أو رءوف، أو نور، إذا قورنت بشخصيته؟ وهو نفسه يحس بهذا التميز، وهو تميز فيه الحنان والركة، والمودة، والعطف على محبيه، وفيه البغضاء والحقد والنار على خائنيه.

«وهو بين الناس يتضخم كالعملاق ويمارس المودة والرياسة والبطولة ويغير ذلك لا يجد للحياة مذاقا» (١٥).

ولأن الأحداث مكثفة إلى أبعد الحدود، ولأنها تجرى إلى غايتها لاهثة متلاحقة، ولأن سعيد مهران - وهو محور العمل كله - يعيش معزولا مطاردا لا يملك وسيلة الاتصال العادى مع أفكار الناس، فقد بدا أن الأسلوب الذى اختاره

---

(١٥) نفس المصدر، ص ١٥٤ .

نجيب محفوظ للتطور بالحدث هو الأسلوب الملائم الوحيد. ويقوم هذا الأسلوب - كما أرجو أن يكون قد اتضح مما سبق - على الإحساس بتطور الحدث من خلال انسياب مجرى الشعور عند سعيد مهران، وامتداده في فيض متصل يجمع الماضي والحاضر، ويشير في الوقت نفسه إلى المستقبل. لقد بنى نجيب محفوظ هذه الشخصية بناء محكما، وهياً لها من الظروف ما هو مناسب لها، ثم اختفى خلفها، وجعلها هي تتكلم، أو بعبارة أدق، تتكلم في صمت. واحتفظ هو لنفسه بالتدخل في مجرى الأحداث ليقوم بالربط الخارجى بينها، وذلك ريثما يضع هذه الشخصية الرئيسية - شخصية سعيد مهران - على الطريق المناسب الذى تتغلغل فيه إلى قلب الحدث، وتمسك بخيوطه المتشابكة، بواسطة الأسلوب الأساسى الذى اختاره، أسلوب تيار الوعى.

وقد بقى نجيب محفوظ، الفنان المقتدر، مسيطرا على مجرى الحدث العام، بل وعلى هذه الشخصية الرئيسية التى ترك تيار شعورها يفيض فيضانا؛ فعن طريق هذا الفيضان الشعورى يتضح الطابع العام لفن نجيب محفوظ فى «اللس والكلاب»؛ السخرية الباطنة، والنقد الاجتماعى الخفى، والأسلوب الشعرى المقطر، وكذلك الصيغ اللغوية التى تتكرر بطريقة ثابتة، يخشى عليها فى بعض الأحيان أن تتحول إلى «كليشيات».

وبعيدا عن الحالة التى كان يترك فيها نجيب محفوظ ذهن سعيد مهران يعمل على هيئة تيار وعى، كان حضوره فى عمله حضورا كاملا وقد أعطى نفسه فى أكثر من مكان حرية التخفيف من درجة سرعة الحدث، ليتيح لنفسه الفرصة للتصوير الوصفى. وكان يبلغ فى ذلك أحيانا مستوى عاليا يتفد فيه إلى وصف الجزئيات الدقيقة فى صور متحركة نابضة. وأحب أن أعرض هنا فقرتين وردتا فى وصف حركة سعيد مهران، وهو يتسلق لسرقة فيللا رءوف علوان. وهاتان الفقرتان مستزعتان من صفحات يراوح فيها نجيب محفوظ بين الوصف المباشر، وتيار الوعى الممتد فى ذهن سعيد مهران:

«وتسلق السور بخفة وبأطراف محنكة كأنها أطراف قرد، ولم تعقه الأغصان الكثيفة الملتفة الغارقة فى الأوراق والأزهار، ثم اعتمد على قبضتيه ورفع جسمه بقوته الذاتية إلى ما فوق الأسنان المدبية وهبط به حتى اشتبكت ساقاه بالأغصان فى الداخل فلبد فيها ريثما يسترد أنفاسه . . .

ونزل بحذر إلى الأرض، ثم زحف على أربع متجها نحو جدار الفيلا. ودار من البناء متحسسا الحيطان حتى عثر على ماسورة. وأخذ يتسلق بمهارة البهلوان. وكان السطح مقصده غير أنه مر بنافذة مفتوحة غير بعيدة منه، وفى الحال قرر تجربتها. سد ساقه نحو النافذة حتى انطرحت على حافتها، وشد أعصاب يديه متقللا بهما فوق كورنيش الحائط حتى استقر جميعه فوق حافة النافذة. وانزلق إلى الداخل»<sup>(١٦)</sup>.

إن هناك بعض الشواهد التى قد توهم أن «اللس والكلاب» قصة بوليسية وأعتقد أن هذه نقطة تحتاج إلى وقفة قصيرة. هناك فى «اللس والكلاب» السجن، والمطاردة، وحياة الليل، وخطط الانتقام، وفيها حادثتا قتل، وفيها فوق كل ذلك التوتر، والتوقع، واللهث. وهذه أشياء تدخل فى قائمة «الحيل» التى تستخدمها القصة البوليسية. ومع ذلك فإن اللص والكلاب ليست قصة بوليسية على الإطلاق. إنها تظلم نفسها بهذه المظاهر «البوليسية»، كما تظلم نفسها برسم غلافها المثير، وكذلك يظلمها القارئ الذى ينجذب إليها بهدف الحصول على نوع المتعة التى يستمدّها عادة من قراءة قصة بوليسية.

حقا إن القصة البوليسية تستخدم بعض العناصر الموجودة فى رواية «اللس والكلاب»، ولكنها تستخدمها كأسلوب أساسى هو غاية فى الوقت نفسه. إن إرضاء غريزة «الكشف» لدى القارئ، ووضعه فى حالة توتر متصاعد هو هدف القصة البوليسية. ولا يتورع كاتب القصة البوليسية عن ارتكاب أشد أنواع الحيل

---

(١٦) نفس المصدر، ص ٤٩ ، ٥٠ .

جموحا فى سبيل الاحتفاظ بهذا التوتر لدى القارئ. ولهذا السبب فهى فن سطحى هابط فى نظر النقد الجاد، وكلما بالغ هذا الفن فى الإثارة طفا سطحية، وانحدر هبوطا.

ولكن «اللص والكلاب» ليست قصة بوليسية؛ لأن أحداثها - مع أنها تشابه ظاهرا مع أحداث القصة البوليسية - تهدف إلى خدمة أهداف بعيدة كل البعد عن أهداف القصة البوليسية. إنها تناقش قضايا حية، وتعرض لمشكلات أساسية فى حياة الإنسان. إن لها فلسفة تتعلق بمشكلات العدالة، والوفاء، وتكافؤ الفرص، التى عرضت لها من قبل، وفلسفة تتعلق بقضية الموت والحياة؛ عالم الغيب، وعالم الشهادة، وضربات القدر التى يصعب تفسيرها. هذه القضايا تكمن وراء الأحداث أحيانا، وتلوح من خلالها أحيانا أخرى، ويعبر عنها بشكل مباشر فى كثير من الأحيان؛ لهذا السبب فإن «اللص والكلاب» ليست قصة بوليسية، وأما أن نجيب محفوظ قد اهتدى إلى تفسير مريح للقضايا التى يعرضها - وبخاصة الفلسفية منها - فتلك مسألة أخرى. إنه يبدو حائرا أمام لغز القدر الخالد حيرة أى مفكر آخر، وهو لا يملك إلا أن يترك التساؤل دون جواب؛ فحين يكون سعيد مهران مشغولا بقراءة حملة الصحف المسعورة ضده يتدفق تيار وعيه على النحو التالى:

«أأنت حقا رؤوف علوان صاحب القصر! أنت الثعبان الكامن وراء حملة الصحف؟ تود أن تقتلنى كما كان الآخرون. وكما تود أن تقتل ضميرك. وكما تود أن تقتل الماضى. ولكننى لن أموت قبل أن أقتلك. أنت الخائن الأول. ما أعبت الحياة إن قتلت غدا جزءا قتل رجل لم أعرفه. فلكى يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك لتكون آخر غضبة أطلقها على شر هذا العالم وكل راقد فى القرافة تحت النافذة يؤيدنى ولأترك تفسير اللغز للشيخ على الجنيدى<sup>(١٧)</sup>».

---

(١٧) نفس المصدر، ص ٢٥.

لقد استطاع نجيب محفوظ أن يصور بأسلوبه الشعري شخصية واقعية، فيها عنصر الخير والشر، وعنصر الحب والبغض، وعنصر الرغبة فى الاستقرار والتطلع القلق إلى المجهول. وقد فتح له كثيرا من الأبواب التى تساعده على تحقيق العناصر الإيجابية فى شخصيته: حب القراءة، وحب سناء، وحب الشيخ الجنيدى، وحب شهامة إخوانه الذين يساعدونه على تنفيذ مغامراته، وحب نور الذى بدأ يولد فى نفسه أخيرا. وفى الوقت نفسه أغلق فى وجهه أبوابا عاقت الطاقات السابقة، ومنعتها من تحقيق ذاتها بخلق شخصية خيرة بالفعل، أغلق فى وجهه باب الوفاء فخانه أقرب الناس إليه، وأغلق فى وجهه باب العدل فعاش يعانى إحساسا فادحا بوقوع الظلم عليه. ولم يكن من الممكن - وقد بنيت هذه الشخصية على النحو الذى بنيت عليه - أن تستسلم فى مرحلة مبكرة؛ فنصرفت على النحو المناسب، وصممت على الانتقام بطريقتها الخاصة، ورمت بسهامها الطائشة هنا وهناك، وانتهت فى نهاية المطاف.

وواقعية هذه الشخصية لا تنفى أبعادها الرمزية؛ وفى الأدب العالمى تظهر كثيرا هذه الشخصية التى أسوء فهمها؛ فهى ظالمة مظلومة، مسيئة ومساء إليها فى نفس الوقت. إنها رمز الإنسان فى رحلته الأبدية الهادفة إلى تحقيق العدل، والتى كثيرا ما تنتهى بنوع من خيبة الأمل الذى قد يتجلى فى الوقوع تحت طائلة القانون باسم العدل نفسه.

إن «اللس والكلاب» عمل ناضج. وهو يشبه فى تركيزه، وأصالته، وصفائه، ماسة مشعة. وحسبى أننى استقبلتها - ولو من بعض جوانبها - وعبرت عما أحسسته تجاه ما ألقته على من أضواء.

★★★





## السمان والخريف

تعطينا القراءة الأولى السريعة المباشرة لرواية «السمان والخريف» إحساساً سياسياً حاداً بواقع فترة معينة من تاريخ مصر لا يخطئها الإنسان. وقد يغرى القارئ تتبع هذه المعالم السياسية المهمة، باعتبارها نقاط تحول فى تاريخ الوطن، فيتحدث عنها على هذا النحو المباشر، حتى تتحول الرواية فى يده إلى وثيقة سياسية لهذه الأحداث الجسام. ولكننى أريد أن أنبه، فى هذه المرحلة المتقدمة من كلامى إلى خطورة مثل هذا المنهج على العمل الأدبى، وهى خطورة لا تحتاج إلى إيضاح طويل.

على أن تغافل هذه الأحداث السياسية، مع ما تثيره من قضايا وطنية عامة، أمر ضار كذلك فقد اختار نجيب محفوظ أن يبنى روايته من مادة سياسية وأحداث وطنية. وإذن فلا يحق للقارئ، بل لا يمكنه، أن يتجاهل ذلك؛ لأن مدخله الطبيعى والوحيد إلى الخصائص الفنية لهذا العمل والحالة هذه مدخل سياسى.

تبدأ الرواية بحدث مهم ومتميز فى حياة مصر المعاصرة هو حريق القاهرة، مارة بأحداث أخرى خطيرة هى ثورة ١٩٥٢، وتأميم قناة السويس سنة ١٩٥٦، والاعتداء الثلاثى على مصر فى نفس العام، وتنتهى فى وقت ما بعد هذا التاريخ الأخير. وهكذا ترى أنها وهى العمل الفنى تتخذ لنفسها مجالا سياسيا محدداً فى التاريخ، وفى وجدان القارئ.

هذا البعد السياسى الواضح فى الرواية، الذى ينتظم الأحداث، والمؤسسات، والشخصيات، والقيم، يسنده بعد مكافئ قد يدعم الانطباع المتعجل لمن يريد أن يأخذ هذا الانطباع، بغية أن يضع رواية «السمان والخريف» فى باب ما

يسمى بالأدب «الواقعي». وهذه البيئة المكانية التي تتحرك فيها الأحداث والشخصيات بيئة مصرية أيضاً؛ لم يخل عليها نجيب محفوظ بشيء مما يعطيه الفنان التسجيلي عادة لبيئته المكانية، فكل شيء فيها مسمى باسمه الحقيقي، وموصوف بحجمه الطبيعي. القاهرة، بشوارعها، ومقاهيها، القاهرة وهي تحترق، وهي تتلقى ضربات المتآمرين، وهي تثرثر، وهي تكون أوكاراً للإشاعات. والإسكندرية بمعالمها المعروفة في الصيف، ويخريفها وسمانها، ثم القناة، ورأس البر... إلخ.

هذان البعدان الأساسيان - البعد الزماني والبعد المكاني - يتجليان عادة بصفة أساسية في الأعمال الأدبية الواقعية، فهل معنى هذا أن رواية «السمان والخريف» رواية واقعية؟ الإجابة لا يمكن أن تتم بالبساطة التي تم بها السؤال. ولكنني أريد أن أقدم احتياطاً عاماً قد يعصمني من أن أصدر حكماً خاطئاً، فأقول إن ألوان التعبير التي تعكس الواقع ألوان متعددة، وهي تؤدي مهمتها بمستويات كثيرة مختلفة؛ فالتقرير الاجتماعي والتقرير السياسي، مثلاً، يعكسان الواقع، ولكنهما لا يحملان من الأبعاد أكثر من هذا (وواضح طبعاً أن التفاوت عمقاً وضحالة في أداء هذه المهمة يمكن في داخل هذا النطاق). والعمل الفني يعكس الواقع، ولكن هذه المهمة لا تمثل إلا بعداً واحداً من أبعاده. ويمكن أن يقال بعبارة أخرى إن العمل الفني يعكس الواقع، ولكنه يتجاوز هذا الواقع في نفس الوقت. ومعنى هذا أن الواقع لا يمثل في العمل الفني إلا جانباً واحداً، قد لا يكون أهم الجوانب، في حين تمثل جوانبه الأخرى قيم رمزية أكثر منها واقعية. ومع هذا فإن هذه القيم الرمزية - على أهميتها في ذاتها - موجودة دائماً لخدمة الواقع، ومضاعفة الإحساس به، باعتباره قيمة معنوية ومادية في آن واحد، قيمة متحركة تضرب بجذورها في الماضي، وتشير بأقصى نقاط امتداد فروعها إلى المستقبل. وأود أن أقول كذلك إن استخدام كلمات «واقع» و«واقعية» هنا استخدام لا يلتزم كثيراً بالظلال الخاصة التي أحاطت بهما، وبخاصة في استعمالهما المذهبي. وأرجو

أن يسمح لى بهذا التخفف من ثقل المصطلحات، وهو شيء أجنح إليه بغية مواجهة العمل الأدبى فى صورته التى هو عليها، ومحاولة تقديم تفسير له لا ترفضه مادته الأولية التى يستقى منها، كما لا ترفضه صورته النهائية التى شكل فيها تلك المادة.

ونحن قد نقرأ رواية «السمان والحريف» مستحضرين فى أذهاننا البعدين السابقين، وكل ما يثيرانه من قضايا فرعية فى السياسة، والمجتمع، والأخلاق، فنراها بمعانيها القريبة قصة شاب، يتمى إلى عهد ما قبل الثورة، تقضى الثورة على تطلعاته، وتدينه بمخالفاته، فتخرجه فى التطهير. ويقضى هذا على طموحه، وعلى مشروع زواجه، فيسافر إلى الإسكندرية طلباً للسلوى. ويصادف واحدة من بنات الليل يعيش معها فترة، ويترك فى أحشائها جنيناً، ثم يعود إلى القاهرة لوفاة والدته. ويتزوج، ويعيش حياة عاطلة فى القاهرة، ورأس البر، والإسكندرية حيث تنكره أم طفلة غير الشرعية، وقد أصبحت الآن سيدة تكسب رزقها بعملها الشريف، وحيث يدرك أن حياته الزوجية قد انهارت تماماً. وتنتهى الرواية وقد وجد فى نفسه بادرة همة فى أن يتبع شاباً، من ممثلى العهد الجديد، حاول عقد حوار فكرى معه، وهو يجلس فى الظلام والضياء تحت تمثال سعد زغلول.

ولكن قراءة الرواية على هذا النحو تدفع بنا إلى جدار مصمت، ولا تتيح لنا فرصة على الإطلاق للدخول فى مملكة الفن، وتلقى عطاءه الثرى، والتعرف على نسيجه الطبيعى، وإدراك نوع الأسئلة، المؤقتة والدائمة، التى يطرحها، ويحاول الإجابة عنها. وعلى الرغم من ذلك فإن هذا النوع من القراءة قد لا يخلو من فائدة، بشرط أن يعامل على ما هو عليه بالفعل، باعتباره قراءة أولى، لا تتعدى فائدتها تحديد الإطار المادى المباشر للعمل، والاحتفاظ بهيكل هذا العمل الخارجى واضحاً فى ذاكرة القارئ، لعل ذلك يساعده فى متابعة التفسيرات الخاصة التى

يقدمها الناقد للخيوط الدقيقة التي يتكون منها نسيج هذا العمل، والتي تتشابك أحياناً بصورة متعبة داخل هذا النسيج.

ومعنى هذا كله أن جهد الناقد الأساسي ينبغي أن يدخر لقراءة من نوع آخر، قراءة تضع كل ظاهرة في العمل الفني في مكانها الملائم، وتكشف عن العلاقات الموجودة داخل هذا العمل، والتي ينهض هو عليها باعتباره كياناً كلاً نامياً مترابطاً، تعمل جزئياته متعاونة في مسار محدد مقصود، تعنى في مسارها هذا معنى محدداً مقصوداً.

وتشير هذه القراءة إلى أن الأحداث الأولى من الرواية - سواء منها ما يحتل بؤرة الحدث وما يقع على هامشه - تعطى انطباعاً محدداً، وهو أن الأرض التي استقرت طويلاً تحت أقدام أصحابها في هذا الوطن بدأت تميد. وآية ذلك تلك الأحداث الدامية في القتال، وهذا الشباب الذي يصرخ طالباً السلاح من الحكومة ويثور على تسويقها، ثم حريق القاهرة العاصف. ونحن نلاحظ أن النار عنصر مشترك بين هذه المظاهر المتعددة، وهذا العنصر المشترك يبلغ ذورته ذات الدلالة المهمة في حريق القاهرة. ولكي يكون الإحساس بالأبعاد المتعددة لمعنى النار واضحاً يعقد لنجيب محفوظ مقارنة، فيها عمق وفيها غموض، بين السنة النار التي تأتي على العاصمة العظيمة، والسنة نار أخرى، أشعلت لهدف آخر، هي السنة النار المتراقصة في المدفأة في بيت شكرى باشا عبدالحليم، وقد جلس إليها عيسى الدباغ وصاحب الدار يستدفئان.

ما معنى حريق القاهرة ؟ إن معناه باعتباره حدثاً سياسياً تاريخياً متروك للسياسة والتاريخ يتجادلان حوله، وقد حدث هذا الجدل بالفعل، ولعله سيستمر. أما معناه هنا داخل هذا العمل الأدبي فإن نجيب محفوظ يراه ثورة تطهيرية على الذات:

«ها هي القاهرة تثور على نفسها. إنها تصب على ذاتها ما تود أن تصبه على عدوها. إنها تتحرر»<sup>(١)</sup>.

وهو باعتباره معنى رمزياً يشير إلى أن شيئاً ما قد التهم، وأتى عليه، وأن تطهيراً قد تم، جددت به مصر جلدها، لتبدأ حقبة جديدة من الحياة. إنه يشير إلى القلق الوطني، وغسل الشوائب، وتوديع عهد وبناء عهد جديد على الانقراض. هذا الإرهاص بالتغيير واضح فيما يجول في فكر عيسى الدباغ وشكري باشا عبدالحليم في جلستهما حول النار:

«وحانت من عيسى التفاتة إلى المدفأة المركبة في الجدار فأعجب بشفافية لهيئها الأحمر المتراقص وتذكر المجوس. ثم سرعان ما استملح الدفء الذي تهبه بوجود، وجرت عيناه برشاقة على الأثاث الكلاسيكي المجلل بالوقار والفخامة وأحزان الوداع فذكر مريثة أنطونيو فوق جثة قيصر. أما شكري باشا عبدالحليم فأجابه في كسل متعمد: أن للنار أن تنطفئ بعد أن أدت الخدمة المطلوبة»<sup>(٢)</sup>.

بعد هذه المقدمة العريضة التي يقدم بها نجيب محفوظ لأحداث الرواية تنحصر دائرة هذه الأحداث، فترى من خلال حياة عيسى الدباغ بصفة رئيسية، وما يقتضيه تطور هذه الحياة من احتكاك بشخصيات أخرى، والتحرك في بيئات معينة. ويترتب على هذا الانحصار أن شخصية عيسى الدباغ تتضح بسرعة. وهي شخصية طموح - ذلك شيء لا يبذل القارئ جهداً كبيراً حتى يضع يده عليه - جرفها الأسلوب الذي جرف الحياة كلها، حتى وجدت نفسها في النهاية وقد تلطخت بأوضار العهد. وأخطر ما أحاط بهذه الأوضار أنه لم يسلم منها أحد، وأصبح الدفاع الوحيد ضد الاستغلال أنه لم يبق هناك أحد غير مستغل، وصراخ عيسى الدباغ أمام لجنة التطهير، وكأنه يلقي بحجة بالغة: «دلوني على موظف كبير واحد

(١) السمان والغريف، ص ٧.

(٢) نفس المصدر، ص ١٣، ١٤.

يستحق البقاء»<sup>(٣)</sup>، يحمل هذا المعنى الخطير. كذلك فهي شخصية عنيدة يصل بها العناد أحياناً حد المكابرة، ونجيب محفوظ يؤكد ذلك، لا من خلال سلوك هذه الشخصية فحسب، حين ترفض الإذعان لصوت العقل، أو الاعتراف بالواقع في المواقف التي تتعرض لها، وإنما برواية أحداث وذكريات عنها تؤكد توترها، واعتدادها بنفسها، وعنادها. وهي ليست شخصية ضعيفة؛ فنحن نراها قد امتنعت عن أن تركب الموجة الجديدة، وأن تلون جلدها حسب الظروف، كما حدث لكثير من المحيطين بها. وقد بدا هذا واضحاً في رفض عيسى الدباغ القاطع للعرض الذي عرضه عليه ابن عمه حسن بمساعدته على تناسي الماضي، والاندماج في الحاضر الجديد. وأكثر من هذا يعطينا نجيب محفوظ الانطباع بأن عيسى الدباغ ليس انتهازياً محضاً، وأنه معتنق لبعض الأفكار الإصلاحية التي تنتمي إلى العهد الماضي. ويبدو أن ما يقوله ابن عمه: «أنت رجل مخلص وإخلاصك يحملك على الولاء لأناس لا يستحقون الولاء»<sup>(٤)</sup> لا يخلو من صواب. وهذه الصفة الكبيرة - مع صفات أخرى ستوضح - هي القاعدة التي يقوم عليها تصرف هذه الشخصية في آخر موقف من مواقف الرواية. لقد ترك عيسى الدباغ مكانه المظلم المتوحد تحت تمثال سعد زغلول، مقتفياً أثر الشاب الذي أراد أن يعقد معه حواراً فكرياً يعيده إلى الحياة.

على هذا النحو من الحدة، والتوتر، والعناد، تتضح شخصية عيسى الدباغ وتبلور. وهذه العناصر التي تتصف بها هذه الشخصية عناصر حية ديناميكية، تكون مايسمى في العرف الروائي بالشخصية الإيجابية ومعنى الإيجابية هنا القدرة على الاستجابة، والاحتكاك، والتفاعل بالنسبة للأحداث المعروضة. وليس من الضروري أن تكون نتيجة هذا كله تصالحاً مع الظروف المعروضة، وطواعية حيالها؛ فقد تتجلى هذه القدرة الإيجابية حتى في الاستجابة السلبية. . . الاستجابة

(٣) نفس المصدر ، ص ٥٣ .

(٤) نفس المصدر ، ص ٢٤ .

بالرفض، والاحتكاك بالرفض، والتفاعل بالرفض. وعلى هذا النحو يتضح الفرق جليا بين مثل هذه الشخصية الإيجابية - روائيا - والشخصية غير الإيجابية، التى قد تتصالح مع الحياة للوهلة الأولى، ويستمر هذا التصالح، أو لا تتصالح معها، ويستمر عدم التصالح، ولكنها غير قادرة - فى الحالتين - على مواجهة المواقف المعقدة المركبة التى تحفل بها الحياة مواجهة توازيها فى التعقد والتركيب؛ ذلك أن مواجهة الحياة على هذا النحو تقتضى أن يتوافر للشخصية تركيب نفسى معين، وديناميكية داخلية معينة.

ولا يقصد بهذه الشخصية الروائية المخدمة بعناية أن تودى دوراً محدوداً، كأن ترمز إلى فرد معين، أو حتى إلى طراز معين من الناس الذين تضطرب بهم الحياة من حولنا. ولكنها قد توضع معادلة لجيل بشرى بأمره، أو إلى مرحلة من الحياة بأسرها. وأصل من هذا إلى القول بأننى أعتقد أن نجيب محفوظ أراد لشخصية عيسى الدباغ أن تكون رمزاً فنياً، أو معادلاً فنياً، بهذا المعنى الأخير. إن قراءة لرواية «السمان والحريف» تخبرنى أن عيسى الدباغ بنى فنياً ليكون رمزاً للماضى الذى يتصف بصفات خاصة، وقد جوبه بالحاضر الثائر، المتوثب، كما جوبه قبل ذلك بتحجره الذاتى وإفلاسه. والسؤال الحيوى الآن هو: هل يستطيع هذا الماضى أن يتغلب على هزيمته الذاتية، ويصل أسبابه بالحاضر على نحو ما؟ وهل يملك من الإمكانيات ما يجعله قادراً على الانتماء إلى الحاضر، والاندماج فيه، بهدف صنع مستقبل أفضل، أم أن ذلك الماضى قد مات تماماً، وأن على الحاضر أن يطور لنفسه تقاليده الخاصة، ألا يعول على أية قيم تنتمى إلى الماضى؟ والجواب الذى يقدمه نجيب محفوظ - وقد تمت الإشارة إليه بالفعل - جواب متفائل، يشير إلى أن الماضى يستطيع أن يقدم للحاضر شيئاً مفيداً. وذروة هذا الجواب تتجلى فى الوثبة «المفاجئة» التى وثبها عيسى الدباغ من مجلسه فى آخر الرواية. هذه الوثبة التى تشير إلى أنه اختار أن يترك موقفه الحالى المتمسك

بالماضى، وأن يصل ما بينه وبين الحاضر، بعقد حوار - كان قد رفضه - مع الشاب الذى يمثل هذا الحاضر:

«وتابعه بعينيه وهو يتعبد. ياله من شاب غريب ! ترى ماذا يفعل اليوم ؟ وهل رحمته المتاعب ؟ ولماذا ينظر إلى الأمام بوجه مبتسم ؟.

وظل يتابعه بعينيه حتى بلغ آخر الميدان. لم يكن سيء النية كما توهم، ولم يقصده بسوء، فلم لم يشجعه على الحديث ؟ ألم يكن من الممكن أن يستعين به على مغالبة الملل فى هذه الساعة من الليل ؟ . وألم يكن من المحتمل أن يجرحهما الحديث إلى شيء مشترك تطيب به السهرة ؟

ورآه وهو يختفى متجهاً نحو شارع صفية رغلول. وقال لنفسه أستطيع أن ألحق به على ألا أضيع ثانية فى التردد.

وانتفض قائماً فى نشوة حماسة مفاجئة، ومضى فى طريق الشاب بخطى واسعة، تاركاً وراء ظهره مجلسه الغارق فى الوحدة والظلام»<sup>(٥)</sup>.

إن الملل القاتل حقاً هو انفصال عيسى الدباغ عن حاضره؛ ولذا فإننا ينبغي أن نفهم عبارة «يستعين به على مغالبة الملل فى هذه الساعة من الليل» على نحو يجعلها تستوعب ليل عيسى الدباغ كله، المتمثل فى انفصاله كله عن المجتمع. كذلك فإن عبارة «يجرحهما الحديث إلى شيء مشترك تطيب به السهرة» ينبغي أن تتجاوز دلالتها الحرفية، المرتبطة بحدث معين فى الرواية، إلى دلالة أعم تستخلص من سياق الحدث كله، ذلك السياق المتمثل فى محنته الكبرى بعدم القدرة على التصالح مع ما حوله.

لقد وصف نجيب محفوظ التغير الذى حدث فى سلوك عيسى الدباغ فى الموقف الأخير بأنه «وثبة مفاجئة». ومن الممكن أن يرى غير مفاجئ على

(٥) نفس المصدر، ص ١٩٧، ١٩٨.



الإطلاق إذا أمعن النظر فى خصائص هذه الشخصية مجتمعة، وإذا استحضر فى الذهن ما قام به نجيب محفوظ من تمهيد كاف فى المراحل المختلفة لتطوير هذه الشخصية. هذا التمهيد الذى يعمل بصورة دقيقة وبطيئة حتى ينتج نتيجته العملية فى آخر موقف. فعيسى الدباغ مخلص كما سبق، وهذه صفة جوهرية تشير إلى أن معدن هذه الشخصية - مهما طال اختفاؤه تحت الرماد - سيلتفع أخيراً. وهناك صراع بين عقل هذه الشخصية وعاطفتها يرى واضحاً فى كثير من المواقف: هل تنصت إلى صوت العقل فتتحاز إلى جانب الثورة، أم تنصت إلى صوت العاطفة فتلوذ بالماضى؟. يقول عيسى الدباغ فى موقف من المواقف: «إنك وإن كرهت العهد الجديد بقلبك فإنك لا تستطيع أن ترفضه بعقلك»<sup>(٦)</sup>، ويقول فى موقف آخر: «الحقيقة أن عقلى يقتنع أحياناً بالثورة ولكن قلبى دائماً مع الماضى، والمسألة هل يمكن التوفيق بين عقلى وقلبى؟»<sup>(٧)</sup>. ومعنى هذا أن تصرف هذه الشخصية لا يمكن أن يسمى مفاجئاً حين ينتهى بها الصراع إلى طريق معين، ما دنا على وعى بالمسار الذى يتخذه هذا الصراع.

وهناك سمة أخرى من سمات شخصية عيسى الدباغ تعضد ما أذهب إليه من أن موقفه الأخير لم يكن مفاجئاً، وهذه السمة هى الاكتراث الواضح عند هذه الشخصية. والاكتراث، إذا أضيف إلى الإخلاص، وصاحبهما الصراع، فأغلب الظن أن نتيجة هذا الصراع معروفة، ويمكن التنبؤ فى هذه الحالة بنوع هذه النتيجة. إن عيسى الدباغ مكثرت لما يجرى فى مصر، ومشغول به فى طول الرواية وعرضها، هذا بغض النظر عن آرائه الشخصية فى تفسير هذا الذى يجري. هزه نبأ تأميم قناة السويس من الأعماق؛ واعترف بذلك بينه وبين عقله، وإن غاص قلبه «فى صدره كالمريض وأكله الحسد». وأعطى كل اهتمامه للأحداث حين تأمرت القوى الثلاث على ضرب مصر سنة ١٩٥٦. والمقارنة بين موقف عيسى الدباغ

(٧) نفس المصدر، ص ١٢٦.

(٦) نفس المصدر، ص ٩٥.

وموقف وزجه ، مثلاً من هذا الحدث توضح الفرق بين نوعين من الشخصية المصرية بالنسبة لمسألة الاكتراث هذه، ولكي يتضح هذا الفرق في الموقف أحب أن أورد حوارين جرى بينهما في نفس المناسبة. وهما حواران ينبغي أن يقرأ بغاية التركيز، والتعاطف، وإعطاء النفس للنص المقروء:

#### (١) الحوار الأول :

«وحانت منه التفاتة إلى وزجه فهاله عدم اكتراثها وانكبابها على روتين حياتها اليومية. ولم تخرج عن ذلك إلا حين تساءلت بازدياد:

- حروب وغارات مرة أخرى ؟

ورأى الأمر دعابة فأحب أن يعابثها ليروح عن نفسه، قال :

- أنت مهتمة جداً بإعداد الطعام، خبريني عن حال الدنيا لو فعل كل إنسان

مثلك ؟

فقالت ببساطة :

- كانت تبطل الحروب .

فضحك برغم همه وغمه وقال مدفوعاً بالرغبة في الدعابة :

- أنت يا قدرية لا تهتمين بالشئون العامة، أعنى شئون الناس والوطن . .

- حسبى اهتمامى بك وبيتك !

- ألا تحبين مصر ؟

- طبعاً.

- ألا تودين أن ينتصر جيشنا ؟

- طبعاً، ليعود الأمان إلينا . .

- ولكن لا تحبين أن تشغلي عقلك به ؟

- عندي ما يكفيني من المشاغل . .

- خبريني عن مشاعرك لو كان مقصد اليهود أن يستولوا على أملاك الست

الوالدة ؟

فضحكت قائلة :

- ياخبر اسود !، وهل قتلنا لهم قتيلا (٨) !

(ب) الحوار الثاني :

«وفى حال من أحوال الذعر تساءلت قدرية:

- هل نحن كفء للإنجليز والفرنسيين ؟

فأجاب عيسى بوجوم:

- بورسعيد تقاوم والعالم ثائر !

- هم يتكلمون ونحن نُضرب !

- نعم وما العمل ؟

فهتفت برفزة:

- لكن لابد أن يوجد حل، أى حل، وإلا تحطمت أعصابي (٩)».

هذا النوع من الاكثرات يرفع أسهم عيسى الدباغ فى باب الوطنية. إنه يجعلها - فيما أحس - تعلق حتى على أسهم حسن ابن عمه، ذلك المحسوب على الثورة بطريقة تجعله وكأنه يتحدث باسمها حين يتحدث عن الفساد، ولكننا نجد أن كل ما فعله من الناحية العملية أنه تبادل مع عيسى الموقع، حين عقد مصاهرة مع المال، والجاه، والمجد الذاهب، فتزوج من سلوى بنت على سليمان، وقد كانت فى الأصل خطيبة عيسى الدباغ. ويبدو أن الرواية تريد أن تقول إنه انتهى بهذا

(٩) نفس المصدر ، ص ١٥٥ .

(٨) نفس المصدر ، ص ١٤ ، ١٤٥ .

الزواج، وذلك حين تسكت عنه إلى النهاية. والبرص الكبير الذى رآه عيسى الدباغ مصلوباً فى أعلى الجدار - حين أنهى إليه هذا الخبر - يرمز إلى تحول موقف حسن، وتجمده، ونهايته.

إن اكتراث عيسى الدباغ هذا جعله - حين هدد وطنه - ينسى الماضى والمستقبل مؤقتاً، ويركز أمله فى النصر «فتحرك فى أعماقه نبع للحماس أوشك أن يدفعه إلى التضحية» (١٠). ولقد أمسى - على حد تعبير نجيب محفوظ نفسه - «كالغريق لا يفكر إلا فى النجاة، وخيل إليه أن الحاجز بينه وبين الثورة يذوب بسرعة لم تخطر له ببال من قبل» (١١). غير أنه بانتهاء الخطر عن مصر عاد إلى تقوقعه فى الماضى، وانطوائه على نفسه وأحقاده. وعلى الرغم من ذلك فإن الصراع فى نفسه لم ينقطع أبداً، وقد بدأ هذا الصراع يطرح تساؤلات حتى بالنسبة للماضى نفسه. نجد ذلك واضحاً فى موقف من مواقفه فى أواخر إقامته برأس البر. وقبل سفره الثانى إلى الإسكندرية، فعندما يقول له الشيخ السلهوبى - أحد رجال حزبه القديم - «لقد كنا خير الجميع حتى آخر لحظة» يرد عيسى الدباغ قائلاً: «هذا حكم نسبى لا ترتضيه طبائع الأشياء، ولا تقنع به الأمم المتوتبة إلى الحياة، فواحسرتاه..» (١٢).

إن هذا الاكتراث محك خطير، ونحن نقرأ بين سطور الرواية، ومن سياقها، ما يفيد بحق أن مصر فى حاجة شديدة إلى أبنائها المكترثين، حتى وإن أخطأوا كثيراً، حتى وإن ضلوا أحياناً. أما غير المكترثين من أبنائها - وبناتها - فهم ماصو دمائها، وألد أعدائها.

ومع كل ذلك فإن الحديث عن شخصية عيسى الدباغ على هذا النحو السريع، الذى يتخطى مراحل كثيرة وجوهرية من مراحل تطورها، قد يعطى انطباعاً خاطئاً بأنها بنيت على عجل، أو أنها تصرفت تصرفات غير مبررة فنياً.

(١٠) نفس المصدر والصفحة . (١١) نفس المصدر والصفحة . (١٢) نفس المصدر ، ص ١٦٩ .

والحق أنه لكى تبدو هذه الشخصية مقنعة فى نظرنا لابد أن ندخل فى اعتبارنا نوع الحياة التى عاشتها، ونوع التجارب التى مرت بها، من يوم أن وجدت نفسها عاطلة بدون عمل، إلى يوم أن جرت تلك المناقشة الغامضة الحاسمة بينها وبين ذلك الشاب، بعد منتصف الليل بقليل، ذات ليلة من ليالى الخريف، على أريكة تحت تمثال سعد زغلول.

والتجارب التى مرت بها هذه الشخصية يمكن أن تلخص فى تجربة واحدة كبرى هى «تجربة الضياع». وهذه التجربة الكبرى ذات أبعاد عدة. وقد أمعن نجيب محفوظ فى تصوير ضروب الضياع التى اكتشفت هذه الشخصية، حتى وصل الإحساس بهذا الضياع فى نفس القارئ - أحياناً - حداً يقوى عنده الاعتقاد بأن هذال العهد - وقد قلت إن شخصية عيسى الدباغ ترمز إلى الطاقة البشرية التى يمثلها - قد ضاع، وتحلل، وانتهى. ولكن نجيب محفوظ يظل علينا فى نهاية الرواية - من خلال تغير موقف هذه الشخصية - وكأنه يقول إن هناك أبداً قسراً لن يكف عن التوهج من خلال رماد السأم، والملل، والضياع، والاغتراب. ومهما يكن من عناد الابن القاسى فسيجد دائماً حزن الأم مستعداً لقبوله فى كافة الظروف، متى ألهم الصواب قبل فوات الأوان - وهو عادة يلهم الصواب قبل فوات الأوان - وشكراً فى الحالتين للعنصر المصرى الأصيل.

لقد مر عيسى الدباغ فى تجربة الضياع هذه لينصهر فى نارها، وليتأهل للنهاية التى انتهى إليها. ومراحل هذه التجربة تتدرج من الشرثرة الطويلة الفارغة فى مقاهى القاهرة، إلى الضرب على غير هدى فى شوارع الإسكندرية وارتداد حاناتها، إلى الدخول فى مغامرة جنسية مأساوية مع ربرى، إلى زواج المنفعة من قدريه، إلى الضياع على مائدة القمار.

وتبدأ رحلة الضياع هذه بصورة جدية حين قرر عيسى الدباغ أن يهجر القاهرة إلى الإسكندرية بعد خروجه فى التطهير. وتحمل هذه الهجرة بعداً رمزياً واضحاً؛

لقد انتهى عهد جيل ما قبل الثورة، وانفض سوقه، والدنيا التي يعيش فيها ليست دنياه. وهجرة عيسى الدباغ إلى الإسكندرية تحمل كل هذه السمات؛ فهي، أولاً، خروج عن مجال عمله الطبيعي، وهو من هذه الناحية نوع من النفي، وهو، ثانياً، يصل إليها بعد انتهاء الموسم، ويرى فيها، ثالثاً، وجوهاً غريبة، ويسمع السنة غريبة، مما يرمز إلى التغير الكلى الذى أصاب الحياة بحلول العهد الجديد. ولجيب محفوظ يؤكد هذا التغير - الذى هو هروب ونفى فى الوقت نفسه - وذلك حين يختار لعيسى الدباغ شقة فى الدور الثامن. وهو يشرح ذلك - وكان حقاً فى غنى عن كل شرح - قائلاً: «واختيار شقة فى الدور الثامن دليل آخر على الرغبة فى الإمعان فى السفر» (١٣).

فى هذه المرحلة المتقدمة يواجه عيسى الدباغ اختياراً قاسياً. إن بعض المهزومين من أمثاله قد اختار حل مشكلته، والتصالح مع نفسه، على أساس نفاق العهد الجديد، فى حين اختار البعض حلها على أساس التصوف. أما عيسى الدباغ فإن عناده أشد من أن يجعله يختار الحل الأول، والوشائج التى تصله بالحياة أعمق من أن تجعله يختار الحل الثانى. ولذلك كله جاءت تجربته الثانية مع الضياع تجربة حية، عاشر فيها ربرى معاشرة مبعثها السأم، وأساسها السأم، ولكنها تدل بواقعها ونتائجها على الالتصاق الشديد بالحياة، من حيث قد يتصور الإنسان رفضها، أو العيش على هامشها. لكن إحساسه بالخوف - وهو إحساس بدأ ينمو لديه بفعل ظروفه - جعله أجبن من أن يتحمل مسئولية فعله، فتكرر لنتيجة هذا الفعل فور علمه به، مفضلاً أن يعيش رحلة الضياع إلى نهاية أبعد، ومعيداً بتصرفه فى هذه المرحلة إلى الذهن بشدة الفكرة المطروقة عن الأب التذل، والموسم الضحية.

وهذه التجربة الجنسية التى خاضها عيسى الدباغ لا تخلو كذلك من إشارات رمزية؛ فهي - على حيوتها - تجربة فردية. وفى هذا ما يشير إلى أنه يصبر على

---

(١٣) نفس المصدر، ص ٨٣.

أن يعين في رحلته داخل ذاته ، مولياً ظهره للحياة الجديدة بكل ما تحمله . ولكن السلوى التى نشدها في هذه التجربة تتضاءل إلى جانب فداحة النتيجة التى ترتبت عليها . ويسعد أن كان هارباً إلى هذه السلوى أصبح هارباً منها . وهو حين يتخلص من الفتاة يبدو قاطعاً - تحت تخوفه ، وتوجسه من المجتمع - فى رفض الفتاة ، بما حملت ، رفضاً أبدياً ، وهو يصيح بها أن تختفى :

« الآن .. الآن . . أنا فاهمك ولكن الآن وإلى الأبد »<sup>(١٤)</sup>.

ولكننا سنرى أن هذا القطع سيتحول مجراه فيما بعد . ولقد صدق عيسى الدباغ فى عزمه بالنسبة «للآن» ، ولكنه ، حين يعود مستعظماً هذه الفتاة فى مرحلة متأخرة من الرواية ، يثبت أنه لم يصدق فى عزمه الآخر «إلى الأبد» .

لقد أصبح نبض الحياة فى أعصاب عيسى الدباغ نبضاً آلياً رتيباً . وقد تلاقى هذا النبض - آلياً - مع نبض آلى رتيب من نوع آخر ، وترتب على ذلك دخوله مرحلة جديدة من «تجربة الضياع» انتهت بزواجه . وهذه المرحلة تتم - مرسومة بقلم نجيب محفوظ فى مهارة - على هيئة صفقة داخل صفقة أخرى . وبينما يرينا فى وضوح ومباشرة المفاوضة على الصفقة المادية الأولى - وهى بيع عيسى الدباغ منزل الأسرة بعد وفاة والدته حتى يتيح له نصيبه منه امتداد فرصته فى البطالة والضياع - يرينا فى لمحات - خفية فى البداية - معالم الصفقة الأخرى ، صفقة زواجه من قدرية ابنة السيدة الراغبة فى شراء المنزل . هى مقاصة إن شئت ، تبادل منافع ، كل طرف يتطلع إلى البيع وإلى الشراء فى نفس الوقت . والجلسة الأولى التى تتم بين الطرفين جلسة خصبة ، وموضوعها فى الظاهر التفاوض على شراء المنزل ، ولكن القارئ يستطيع أن يلمح خيوطاً دقيقة تتجمع لتكون نسيج الصفقة الثانية . وبهذا تكون المفاوضة مفاوضة ذات بُعدين ؛ بُعد عادى موضوعه تأمين المنزل المعروض للبيع ، وبعد

---

(١٤) نفس المصدر ، ص ١١٢ .

رمزى موضوعه التفاوض غير المعلن على الزواج . وعلى هذا النحو فإننا ينبغي أن نفهم تعليق نجيب محفوظ على هذه الجلسة الأولى فهما يحمل فى دلالتة هذين البعدين :

«وانتهت الجلسة بلا تراجع من ناحيته ولا قبول من ناحيتها» (١٥).

ولأننا نعرف سلفاً أنه شخصية عنيدة فإن إصراره على عدم التراجع لابد أن يعنى شيئاً . وهذا هو ما حدث بالفعل ؛ فقد تمت الصفقتان . وبدا كل طرف عالماً بعيوب صفقته ومحاسنها ، راغباً كل الرغبة عن أن يدخل فى تاريخ الصفقة ، وما قد يجره ذلك من متاعب . إن صفقة الزواج بصفة خاصة صفقة تحمل فى عناصرها الأصلية الثابتة عوامل خسارتها ؛ فليس هناك شعاع واحد يشير إلى شبر من الأرض المشتركة بينهما ، بل على العكس تشير الدلائل كلها إلى تنافر قطبى هذه الصفقة تنافراً شديداً . والسبب الوحيد الذى يحاول أن يقنع عيسى الدباغ به نفسه بالزواج من قدرية هو : «قدرية فى حاجة إلى رجل وأنا فى حاجة إلى امرأة» (١٦) وهو ، من ناحية أخرى ، يرتاح لأن أمها تخفى عنه زيجات ابنتها السابقة التى عرفها بتحرياته الخاصة ؛ إذ إن ذلك سيتيح له الفرصة فى المستقبل لتمثيل دور الزوج الذى خاب أمله . من الواضح ، إذن ، أن هذا زواج منفعه ، وقد بدأ على هذا النحو واستمر على هذا النحو ، وكان طبيعياً أن ينهار فى النهاية حتى آخر ذرة فيه ، ونحن نرى هذا الانهيار واضحاً فى المراحل الأخيرة من الرواية فى موقف عيسى الدباغ : «ولم يخطر له أن يعود إلى البيت ، بل وخيل إليه أنه لم يعد له بيت على الإطلاق» (١٧) .

أى شئبقى لم يجربه عيسى الدباغ ليغوص فى ذاته ، وليباشر ألوان ضياعه ، ولينطوى على أحقاده ، ولينفصل عن الحياة من حوله ، وليرفض الانضمام إلى الركب المتقدم ؟ لم يبق سوى أن يضيع على مائدة القمار . ولم يتردد فى

(١٥) نفس المصدر ، ص ١٣٥ . (١٦) نفس المصدر ، ص ١٣٧ . (١٧) نفس المصدر ، ص ١٩٤ .



دخول هذه المغامرة الجديدة، وغرق فيها حتى أذنيه. وقد ربح وخسر، وأفلح في قتل الوقت القاتل، ولكن هل وجد في القمار نفسه الضائعة ؟ وهل أجاب القمار على الأسئلة المعلقة التي دفعت به إلى هذه الحالة ؟ إن الطريقة التي يعمل بها ذهنه، حتى في أوج اندماجه، تخبرنا أن ذلك لم يتحقق. إن التجربة الجديدة - على إغراقه الشديد فيها - لم تغلح في أن تستوعبه، وآية ذلك أنها تسمح لهموم الماضي والحاضر بأن تفيض من نفسه حتى في الحالات التي يحاول فيها أن يحكم السياج حوله دونها. ونحن نلاحظ ذلك لا على شكل «تيار وعى» - فنجيب محفوظ لا يكاد يستخدم تيار الوعي في «السमान والحريف» - وإنما على شكل «حديث نفس» كما سماه نجيب محفوظ نفسه. إن التمزق الداخلي يبلغ عند عيسى الدباغ مرحلة معقدة ؛ فبينما نتصور أن القمار قد استغرقه، تطفو أطراف الماضي وحقائق الحاضر في الوقت المناسب لتبدو نفسه القلقة، التي تناوشها أكثر من موجة، على حقيقتها :

«وانهمك في اللعب بمجامع روحه. واستمتع بالحرارة والإحساس والامل والاندماج في حيوية فاترة. ونسى كل شيء حتى التاريخ ونحسه، وعاش اللذة في جنونها. وتجمع على المائدة مبلغ لا يقل عن سبعة جنيهات. وتعلق أمله بفردة آس. وسحب ورقة فلذا الآس يضحك بين يديه بوجهه الأحمر. فول آس ولكن إبراهيم خيرت رمى بكاريه كالصاعقة. وسرت تقلصات عدة في جهازه العصبي. كيوم أعلن حل الأحزاب. وتساءل ماذا تصنع زوجة في هذه اللحظة ؟ هل يدور الكلام بينها وبين أمها ؟ لعل العجوز تقول لها رضينا بالهم والهم لا يرضى بنا. وستقول أيضاً عاطل مرفوت لسوء السمعة ولا يحمد ربنا (لاحظ التقابل اللفظي الذي يقيمه نجيب محفوظ في آخر العبارتين الأخيرتين «لا يرضى بنا. . لا يحمد ربنا» مما يجعل حديث النفس رتيباً كتراروح البنلؤل). الوليل إذا تحدثت. امرأة مزوجة وعافر. بحكم الطبيعة هي عافر ويحكم السن. أنسيت أنك تكبريني بعشرة أعوام على الأقل» (١٨).

(١٨) نفس المصدر، ص ١٦٦.

عند هذه المرحلة من تطور شخصية عيسى الدباغ الروائية نرى أن عوامل التحول فيها بدأت تؤدي عملها بالفعل . وهى لا تؤديه على نحو مباشر ، ومع ذلك فهى تؤديه على نحو مؤكد . وأول بادرة نلمحها فى هذا التحول تأتى على شكل حادث عابر ، يمرر من الملل والضيق ، وينتهى دون نتيجة حاسمة تؤكد هذا الملل أو تنفيه . هذا الحادث هو نبوءة العراف ذى الزى الهندى الذى قرأ كف عيسى الدباغ ، وقد دفع بها الأخير إليه دون اهتمام يذكر . ماذا تعنى نبوءة قارئ الكف ، باعتبارها رموزاً معينة ، تدفع بحدث معين ، فى طريق معين ؟ إن تفسير هذه الرموز شئ يدخل فى صميم مهمة القارئ الناقد . والتفسير الذى يتوصل إليه هذا القارئ الناقد تفسير مقبول دائماً ، ما دام يعتمد على سياق العمل الأدبى ، ولا يفرض عليه فرضاً تعسفياً من الخارج :

«وارتفع صوت الرجل قائلاً :

- عمرك طويل وستنجو من مرض خطير . .

ثم بعد تأمل :

- وستزوج مرتين وتنجب ذرية . .

فانتبه باهتمام فاستطرد الرجل قائلاً :

. - وفى حياتك تقلبات كثيرة ولكن لا خوف عليك بفضل إرادتك الحديدية ،

ولكن ستعرض لخطر الغرق فى البحر !

- البحر ؟ !

- هكذا يقول الكف ، وأنت رجل طموح بلا هوادة وستجد دائماً رزقك

موفوراً ولكن عصبيتك تفسد عليك صفو حياتك فى كثير من الأحيان» (١٩) .

ماذا تضيف هذه النبوءة للصفات التى نعرفها بالفعل فى شخصية عيسى

---

(١٩) نفس المصدر ، ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

الدباغ؟ وإلى أى شىء تشير توقعات قارئ الكف ؟ أرجو أن أكون مصيباً فى تفسيري - وهو تفسير أدبى محض وليس رجباً كرجم قراء الكف - حين أقول إن المرض الخطير الذى سينجو منه عيسى الدباغ يشير إلى حالة الملل والضيق التى تتهدده الآن بصورة خطيرة. وإذا صح ذلك فإن هذا التوقع يكون أول بادرة من بوادر التحول فى شخصيته تجاه المجتمع الجديد، وهى بادرة دقيقة لا تكاد ترى. أما مسألة زواجه مرتين، وإنجابه ذرية، فتشير إلى أنه سيعيا نوعين من الحياة ؛ واحدة قد عاشها بالفعل فى ظل المجتمع القديم، وقدم فيها من الأفكار ما اعتقد - فى بعض المراحل - أنه صواب، وواحدة أخرى سيعياها فى ظل المجتمع الجديد، وسيقدم له فيها أيضاً من فكره ما قد يكون نافعا. وأخيراً فإنه سيتعرض لخطر الفرق فى البحر، سيكون عرضة للعودة إلى مد الحياة العام، عرضة لأن يجرفه تيار الحياة الجديدة، مغيراً بذلك مجرى حياته الحالية - إن كان لها مجرى على الإطلاق - وقاضياً على وحدته، وسوء ظنه، وضياعه.

هكذا تنهى هذه الشخصية - على هذا النحو الغامض الدقيق - للتحول. ولكن هذا التحول لا يمر حقيقة بدور النضج، والكشف، وغسل الأوضار النفسية، والتطهير، إلا من خلال المواجهة العنيفة التى تتم بينه وبين ريرى ؛ فهذه المواجهة تحول نظر عيسى الدباغ بشدة إلى بعض حقائق الحياة الباهرة، وتحيي فى نفسه - نتيجة لذلك - بعض المعانى الأساسية التى كانت قد دفنت طويلاً تحت رماد نفسه المظلمة. لقد واجه ريرى بعد أن أصبحت امرأة تكسب قوتها من عملها الشريف، امرأة عملية متصالحة مع الحياة، وأهم من ذلك كله، امرأة لها امتداد طبيعى فى شكل طفلة منه هو - واجهها عيسى الدباغ، من لا عمل له، ولا أمل، ولا امتداد. تلك، إذن، مواجهة بين نقيضين، قوة الحياة، وقوة العمل، وقوة المستقبل، كلها إلى جانب ريرى، وضعفه الأنانية، وضعفه التطفل (كان يعيش على مال زوجه )، وضعفه السلبية، كلها إلى جانب عيسى الدباغ. ويتقلب الموقف القديم رأساً على عقب، الموقف الذى رأينا فيه عيسى الدباغ يطرد ريرى

من شقته - تحت وطأة كبريائه، وخوفه، وأنانيته - دون رحمة . ينقلب هذا الموقف فى المنعطف الضيق المؤدى إلى مسكن ريرى، فنراها فيه أقوى الطرفين، وأشرف الطرفين، وأحفل الطرفين بالعزة الإنسانية والحياة، فى حين نرى عيسى الدباغ ضعيفاً، منهزماً، ضائعاً. يا للتقابل الساخر فى مواقف الحياة ! ريرى تملك عملاً، و تملك طفلاً، وتنتظر إنساناً، تنتظر مستقبلاً، وهو عاطل بلا عمل، وزوج، عاقر، ولا مستقبل له !

فى بداية المواجهة نلاحظ أن ريرى تتجاهله تماماً، وتتجاهل كل شىء حوله :

- «من أنت ؟ وماذا تريد ؟

- أنا عيسى كما تعلمين .

.....

- أنا لا أعرفك ..

.....

- ولكنى أكاد أجن، من الطفلة يا ريرى ؟

- أى طفلة ؟ « (٢٠) .

إنها هنا لا تثار لنفسها فحسب لطردها من شقته بعد أن ترك جنيئاً فى بطنها، ولكنها تفعل ذلك بأسلوب التجاهل، ذلك الأسلوب الذى اتبعه هو معها عندما التقت به صدفة بعد ذلك الطرد بقليل ؛ فكانها تسقيه بنفس الكأس المرة التى سقاها بها مرتين . ولعل تجاهلها من جانبها فى الموقف الثانى كان أشد إيلاًماً من طردها فى الموقف الأول . إن المقارنة بين التجاهل الذى يمارسه كلاهما بالنسبة للآخر لاتتضح على حقيقتها إلا بإيراد الموقف الذى تجاهلها هو فيه فى مرحلة سابقة من الأحداث :

---

(٢٠) نفس المصدر، ص ١٨٣ .

- «قلت أدعو نفسى ما دام لا يريد أن يدعونى !

حدجها بنظرة جامدة تخفى وراءها ذعره ولم ينبس فقالت :

- لا تزعل ، سنجلس معاً بعض الوقت كما يليق بالأصدقاء القدامى . .

.....

- عم تتحدثين ؟ .. أنا لا أفهم شيئاً !

فأخذت بتجاهله وانطفأت لمعة المداعبة فى عينيها وتمتت :

- أنت تقول هذا !

فبسط يسراه متظاهراً بالحيرة فقالت بتعجب :

- إذن فأنت لا تعرفنى !

- أنا آسف جداً ، لعلك أخطأت فى الشبه !

ولفتها الخيبة بصورة محزنة ، ثم أطبقت شفثيها فى غضب أحال سحتتها

نذيراً بالشر حتى توقع كارثة أمام الجلوس ولكنها قامت وهى تقول فى سخرية  
وتحد :

- يخلق من الشبه أربعين . . « (٢١).

أعود إلى المواجهة التى كنت التحدث عنها بينهما فأقول إنها بعد التجاهل الحاد  
فى البداية من جانب ريرى اتخذت طابعاً آخر من جانبها أيضاً لا يقل عن التجاهل  
قسوة ؛ فأخذت تصب عليه لعنتها إهانة ، وتعريضاً بالنذالة ، وعدم الإنسانية ،  
وإصراراً - لا شبهة فيه - على عدم الصفح . إن الطريق إلى ما يريده عيسى الدباغ  
مسدود شرعاً وقانوناً على كل حال ؛ فريرى فى عصمة رجل آخر . . إنسان خير  
بنى الطفلة بأخلاقه «فملكها إلى الأبد» على حد تعبيرها . الطريق مسدود بقوة  
الشر والقانون ، وبقوة ريرى نفسها التى تنتظر رجلها - وقد دخل السجن - فى

---

(٢١) نفس المصدر ، ص ١١٥ ، ١١٦ .

صبر، والتي تبدو مسيطرة على الموقف كله كالعماق. وإزاء هذا الطريق المغلق لا يجد عيسى الدباغ سوى أن يختطف قبرة من الطفلة المدعورة، تلصص على البلاج ليختطف قبرة، ومضى.

والآن، ما هي العناصر الجديدة التي برزت من شخصية عيسى الدباغ، والتي فجرتها هذه المواجهة؟ أهمها على الإطلاق، وأولها بالذكر، أن هذه المواجهة لفتت نظره بشدة - كما قلت - لمعنى الحياة، معنى أن يكون للإنسان حاضر يتعلق به، حاضر ينبض بالمشكلات التي تستوعبه، ويتضمن التطلع الحى الشريف إلى المستقبل. وقد ساعد على تفجير العنصر الإيجابي المناسب لذلك كله فى نفسه، وأعطاه إمكانية التقدم نحو الظهور الفعلى، ما أدركه من توافر هذا العنصر بوضوح فى شخصية ربرى. كذلك ساعد على تيقظ عنصر إيجابى جديد فى نفسه، يجعل حياته معنى، ظهور الطفلة، علمه بأنه منتج، وأن حياته - لذلك - لم يجتثها العقم من جذورها. إن له امتداداً على نحو ما، من شأنه أن يربطه بالحياة، ويدفعه إلى الاستمرار. ولا يؤثر على ذلك أن هذا الامتداد المتمثل فى الطفلة امتداد مجرود، وأن اجتماع الشمل الفعلى مسألة تبدو فى حكم المستحيل. إن تغير خصائص النفس من سلبية إلى إيجابية، وتغير الإحساس الإنسانى من العقم والانقطاع، إلى الإخصاب والامتداد، مسألتان يكفى فيهما العلم بأن الطفلة موجودة، وأما تحقيق الممارسة العملية لهذا الإحساس فتلك قضية أخرى.

إن هناك نغمات تتردد فى الحوار الدائر بين عيسى الدباغ وبرى، تشير إلى تلك الخصائص الكامنة فى نفسه، تلك الخصائص التى توشك أن تعلن عن نفسها من خلف قشرة ظاهرية، أصبحت جد رقيقة. ويمثل هذه النغمات المترددة أجزاء من حديث عيسى الدباغ تتدرج صعوداً حتى نهاية الحوار. وأول عبارة إيجابية ترد فى حديثه فى ذلك الحوار هى: «لا أمل عندى فى قبول أى عذر ولكن لدينا ما نتحدث عنه» (٢٢). . مدهش - بعض الشيء - أن يكون لدى هذه الشخصية -

التي عشنا معها حتى الآن حياة اليأس ؛ والسلبية، وعدم المبالاة - شئ يتحدث عنه . ولكن هذا «الشئ» يكبر مع تطور الحوار، ويقترب من دائرة الضوء، فيصبح قيمة إيجابية ليست أقل من أن عيسى الدباغ معترف بذنبه بالنسبة للماضى، ومتطلع لتلافي هذا الموقف المنهار ؛ إذ لاحت الآن الفرصة لذلك : «أنا أعلم أنني أستحق عذاب الجحيم، ولكن لدى فرصة لصنع شئ طيب فلا تضيعها على»<sup>(٢٣)</sup>. وفى نهاية الجزء الثانى من هذه المواجهة ترد عبارة على لسان عيسى الدباغ تبلغ بمرحلة الكشف هذه غايتها :

«لنبحث عن طريقة لننسى الماضى كله»<sup>(٢٤)</sup>.

يا لها من عبارة كحد السيف ! هل آن الأوان حقا لأن تكون هذه الشخصية مهياةً لنسيان الماضى كله ؟ إننا نظلم الفن التعبيرى كله عند نجيب محفوظ إذا نحن مررنا بمثل هذه العبارات مروراً سريعاً ؛ وفهمناها على معناها القريب المحدود، باعتبارها عبارات خاصة ؛ واردة فى حوار خاص، لتعنى معنى خاصاً مرتبطاً بالمشكلة الجزئية التي تعالجها.

لقد تهيأت هذه الشخصية للتحويل النفسى، ولكنها ما تزال محتاجة إلى عملية مواجهة ذاتية، تستعرض موقفها كله، ماضيه وحاضره. وبعبارة أخرى ما تزال محتاجة إلى عملية تصفية حساب نفسى أخير. وهل هناك مكان أنسب لهذه التصفية الأخيرة من قاعدة تمثال سعد زغلول، ذلك التمثال الذى طالما لاذ به، باعتباره رمزاً للماضى الذى يملك عليه نفسه، ويحول بينه وبين تصور إمكان التصالح مع الحاضر أو مع المستقبل بالاندماج فى المد العام للحياة الجديدة.

ولقد لاحقه الحاضر، وواجهه المستقبل فى الوقت المناسب، فجرت هذه المناقشة القصيرة بينه وبين الشاب الذى لحق به تحت تمثال سعد زغلول بعد أن واجهه صدفة فى المقهى. ووضح أن هذا الشاب يتمنى إلى الحياة الجديدة. وفضلاً عن المكان ذى الدلالة الذى يختاره نجيب محفوظ لهذه المناقشة الأخيرة، يختار كذلك

(٢٣) نفس المصدر، ص ١٨٤.

(٢٤) نفس المصدر، ص ١٩١.

رماناً غريباً، ولكنه ملائم؛ إذ يتم ذلك عند منتصف الليل - مفترق الطرق العظيم- وأدق من ذلك دلالة أنه يتم بعد هذا المنتصف بدقائق، نحو الصباح، مما يؤذن بأن التحول الذى هو على وشك أن يتم إنما يتم فى طريق الضياء.

ومع أن عيسى الدباغ يُبدأ مناقشته مع الشاب متجاهلاً؛ فإنه لا يخفى علينا- بما يقدمه نجيب محفوظ من معلومات - أن تجاهله هو تجاهل العارف. وقد يلقي بعض الضوء على الموقف كله أن يقارن القارئ بين تجاهل عيسى الدباغ هنا، وتجاهل ريرى حين واجهها، وقد اقتبست ذلك منذ قليل. إن كلا من ريرى هناك، وعيسى الدباغ هنا، يتحدث لغة تكاد تكون واحدة، لغة تجاهل العارف. تقول ريرى له: «لا أدرى شيئاً عما تتحدث عنه» (٢٥)، ويقول هو للشاب: «لا أدرى عم تتحدث بالضبط» (٢٦).

إن فى حديث الشاب إشارات رمزية غنية إلى أنه يريد أن يتشل عيسى الدباغ من الماضى. ويحاول أن يصله بالحاضر؛ فهو يغيره بتغيير مناخه المكانى، الذى يرمز إلى مناخه النفسى: «ما رأيك فى أن نختار مكاناً أنسب للحديث» (٢٧). وهو يعبر صراحة عن الصعوبة التى يجاهد ضدها عيسى الدباغ للانفطام من الماضى: «أنت تود أن تجلس فى الظلام تحت تمثال سعد زغلول» (٢٨).

وتنتهى هذه المناقشة بلفتة فنية دالة تنجلي فى أن الشاب حين يتحول ماضياً عن عيسى الدباغ يتحول ماضياً عنه فى اتجاه المدينة، حيث الضوء والحياة، والاستمرار، فى حين أن مكان عيسى - الذى هو على وشك أن يتركه - «غارق فى الوحدة والظلام».

وبانتهاء المناقشة تكون الثمرة قد نضجت، ويكون التحول النفسى قد تخطى كل الحواجز التى قامت من قبل فى سبيله. ولم يبق إلا السلوك العملى. وهذا هو ما عبر عنه نجيب محفوظ بالانتفاضة الحماسية المفاجئة التى انتفضها عيسى الدباغ ليقتفى أثر الشاب.



(٢٦) نفس المصدر، ص ١٩٥.

(٢٨) نفس المصدر والصفحة.

(٢٥) نفس المصدر، ص ١٨٤.

(٢٧) نفس المصدر، ص ١٩٧.



## الطريق

لا يستطيع الإنسان أن يتجاهل التشابه الموجود - فى بعض الملامح - بين رواية «الطريق» لنجيب محفوظ، ورائعة من روائع المسرح الإغريقى، احتلت مكانا فريدا فى تاريخ هذا النوع الأدبى، هى «أوديب الملك» لسوفوكليس. لقد خرج أوديب يبحث عن حقيقة نسبه، ومنذ خروجه بدا وكأنه مدفوع بيد خفية إلى أعمال قررت مصيره، ودفعته فى النهاية إلى طريق مغلق حطمه تحطيمًا كاملاً. وكذلك قام صابر الرحيمى برحلة تهدف إلى تحقيق غاية قربية من الغاية التى استهدفتها رحلة أوديب، وهى البحث عن أبيه، وباعدت الظروف التى اعترضت طريقه بينه وبين هدفه الأسمى، حتى انتهى فى السجن، ينتظر تنفيذ الحكم عليه بالإعدام، وإن كان قد بقى أمامه الاستئناف ثم النقض!

وفى نطاق هذا الإطار العام من التشابه، تتشابه أيضا بعض الجزئيات، فى الأحداث، وفى صفات البطل. كان أوديب يعيش هائثا فى كورنت، ظانا أنه ابن ميروب وبوليوبوس، حتى صرخ فيه رفيق لهو حلت الخمر عقدة لسانه: «إنك لست ابنا لبوليوبوس وميروب!». ومن يومها انقلبت حياته رأسا على عقب؛ فخرج هائثا فى رحلته الشهيرة التى انتهت على النحو المأساوى المعروف. وكان صابر الرحيمى يرقص لاهيا فى ملهى الكنتار الليلى بالإسكندرية حين صاح به مخمور أكل الغيظ قلبه: «يا ابن بسيمة!» ولكنه أثر أن يأخذ بثأره فى الحال، ولم يبدأ رحلته الخطرة إلى القاهرة إلا بعد أن ماتت أمه، وخلفت له هذا الأمل الغامض؛ إذ قالت له أن أباه - الذى كانت قد أخبرته بموته - لا يزال على قيد الحياة، وإن عليه أن يبحث عنه طلبا «للكرامة، والحرية، والسلام». ولقد ارتكب أوديب فى

رحلته جريمة قتل، وارتكب صابر الرحيمي جريمتين. ولم يعد الشبه بينه وأوديب خافيا، حتى إن نجيب محفوظ نفسه يورد في تحليل شخصية صابر الرحيمي، بعد أن ارتكب جرائمه، على لسان أستاذ علم نفس أن «صابر مصاب بعقدة حب الأم وأنه يمكن تفسير اندفاعه الإجرامى بأمرين مهمين، فهو أولا وجد فى جريمة بديلا عن أمه فأحبها، وأن شعوره أصر على الانتقام لأمه فقتل صاحب الفندق كرمز للسلطة وطمع فى مصادرة أمواله كما صادرت الحكومة أموال أمه»<sup>(١)</sup>.

لكن التشابه بين أوديب الملك لسوفكليس والطريق لنجيب محفوظ يتجاوز هذه النقاط إلى نقطة أخرى لعلها أهم من هذه النقاط جميعا، وهى ذلك الإحساس الموجود فى كلا العاملين بالعبث الخفى الذى يتحكم فى حياة الناس. ذلك العبث الذى قضى النقاد دهرا يحاولون تفسيره أو تبريره بالنسبة لأوديب الملك، لكى يدفعوا مظنة نسبة العبث أو الظلم إلى الآلهة، وهو ذو صلة بذلك العبث الذى يجعل من نهاية «الطريق» شيئا غامضا متخبطا يلخصه نجيب محفوظ فى عبارة واحدة هى: «السؤال الأعمى والجواب الغشوم»<sup>(٢)</sup>.

وعلى الرغم من وجود التشابه بين العاملين مما قد أتحدث عن المزيد منه فيما بعد فإن صابر الرحيمي فى «الطريق» ليس أوديبا عصريا على الإطلاق؛ فمن الواضح أن كلا العاملين يمتد إلى نوعه الأدبى الخاص، ويحمل خصائصه المستقلة الثابتة فى الأداء الفنى، ومن هذه الناحية فهو لا يشبه سوى ذاته.

ويجب أن نعترف منذ البداية أن هذا الأمل الكبير الذى جعله نجيب محفوظ المحرك الأساسى للأحداث - وهو الأب سيد سيد الرحيمي - لم يتجاوز فى أى مرحلة من مراحل الرواية حدود الفكرة الغائمة؛ فالوصف الذى تصفه به الأم، بسيمة عمران، لأنها وصف غير محدد، ومع أنه يحمل صورته طوال فترة البحث فإن ذلك لم يفلح فى جعله يحتل اهتمامنا كشخصية إنسانية من لحم ودم.

(١) الطريق، ص ١٧٢، ١٧٣.

(٢) نفس المصدر، ص ٨٥.

وهو لم يبدأ أبداً لابنه طوال رحلة البحث على أنه أمل قريب المثال، ولم يتحدد في ذهن هذا الابن على نحو يقربه من وجدان القارئ. والمواقف التي تبعث الأمل في العثور عليه مواقف أقرب إلى التجريد منها إلى التحديد؛ فصابر الرحيم يحلم أحياناً أنه قد عثر عليه، وأحياناً يتصور أنه قد رآه، ولكن أحاسيسه في تلك الحالة لا يمكن الاطمئنان إليها؛ إذ كان ذلك عقب أن قتل صاحب الفندق خليل أبو النجا وحاول أن يتخلص من بعض آثار الجريمة برميتها في النيل، ولقد تصور أنه رآه وهو على هذا النحو المضطرب. وقد أخذ منه الإعياء كل مأخذ. وحتى حين تأتي الأنباء عن الأب في نهاية الرواية، حين يكون الابن في السجن منتظراً الإعدام، وحين لا تجدى هذه الأنباء شيئاً، تأتي باهتة مجردة لا تكفى لتصوره شخصية نابضة بالحياة؛ فصفاته جميعاً صفات مكبرة إلى حد مذهل، وشخصيته رمزية مغرقة، وهو معنى أكثر منه شخصية إنسانية. وقد يتجادل النقاد حول هذا المعنى، ومن ثم حول تلك الرحلة الخطرة التي قام بها الرحيم وأهدافها، بل حول أهداف الرواية كلها. هل هي مثلاً البحث عن الأصول والتقاليد التي لم تثبت النتائج العملية سوى أنه التماس للحرية، والكرامة، والسلام، من سراب خادع لوجود له، ومن ثم فهو لا يوفر حرية، أو كرامة، أو سلاماً؟

هنا ينبغي أن نترك هذه الأفكار العامة لنخلص إلى ذات العمل، نتعرف على عناصره، من الشخصيات الرئيسية، إلى خط الصراع الساري فيه، والأسلوب الفني لأداء الحدث الذي اختاره نجيب محفوظ. ولن نجهد طويلاً لنهتدى إلى أن الشخصية التي تلقى بظلمها على كل شخصية عداها في الرواية هي شخصية صابر الرحيم، ويمكن أن نطلق على كل الشخصيات الأخرى شخصيات ثانوية. وأحب أن أحتاط بسرعة فأقول إنه ليس معنى كون هذه الشخصيات شخصيات ثانوية أنها شخصيات فقيرة أو تافهة بالضرورة، وإنما معناها أنها شخصيات أريد لها أن تكون هكذا، تؤدي دوراً يساعد الحدث على التقدم، ولا تشكل عصب هذا الحدث. وكثير من هذه الشخصيات مرسوم بعناية مثل شخصيات بسيمة عمران،

الأم، وإلهام، الحببية الروحية، وكريمة، العشيقة، وهناك شخصيات دون ذلك يقتصر دورها على تكملة الإطار الذى تضطرب فيه الأحداث، ويمكن أن يقال إنها تلعب دورها فى «خلفية» الأحداث لا فى صميمها، مثل شخصيات محمد الساوى، وعلى سرياقوس، من خدم الفندق، وإحسان الطنطاوى من جريدة أبو الهول، ومحمد الطنطاوى، محامى صابر الرحيمى، وحتى شخصية عم خليل أبو النجنا نفسها. وتبقى بعد هذا شخصيات هامشية تماماً فى كل من الإسكندرية والقاهرة، لم يجد عليها نجيب محفوظ حتى بمجرد الاسم.

إن بطل الرواية صابر الرحيمى إنسان هو «ابن أمه»، نشأ فى حضنها، وتحت سيطرتها، وقد وفرت له هى حياة بعيدة عن جوها الذى تمارس فيه مهنتها - وكانت تاجرة أعراض - بغية أن تعصمه من أن يكون مصيره هو نفس المهنة. وقد انتهت حياتها بالسجن ومصادرة الثروة، ولكنها قبل أن تموت تركت لابنتها أمنية بقيت شوكة فى حلقه إلى النهاية، وهى مشكلة البحث عن أبيه. وقد بحث أولاً فى الإسكندرية - حيث نشأ - ثم فى القاهرة. وأثناء عملية البحث تعرف على إلهام - وهى تعمل فى الجريدة التى كان يعلن فيها طالباً للعشور على سيد سيد الرحيمى - وعلى كريمة الشابة المتزوجة من صاحب الفندق العجوز. وقد تأمر مع كريمة لقتل صاحب الفندق، ثم قتلها هى أيضاً فيما بعد. وانتهى به المطاف فى السجن ينتظر حبل المشنقة، دون أن يبدو أنه حقق تقدماً يستحق الذكر نحو الهدف الذى خرج من أجله، بل الحقيقة المؤكدة أنه تأخر عن موقفه الذى بدأ منه خطوات.

هذا هو الهيكل العام للأحداث مجرداً من كل ما فيه من فن. وقد سقته لأخدم به غرضاً قريباً هو وضع يد القارئ على نوع من الأحداث التى تعالجها رواية «الطريق». ولست فى حاجة إلى الإشارة إلى أن الجنس والجريمة هما العنصران البارزان فى الأحداث، ومع ذلك فإن الأسلوب الذى يقدمهما به نجيب محفوظ لا ينزل بهما إلى المستوى الذى قد نجده فى الأدب المكشوف، أو القصص

البوليسية. إن القارئ الجاد سيجد نفسه مجبراً على الوقوف عند أسلوب أداء هذه العناصر لا عندها هي، وسيجد أن تتبع الانطباعات المتساقطة في تشابك على ذهن البطل مثلاً، وهو يفكر في جريمة القتل، أمتع بكثير من احتباس الأنفاس لدى ارتكاب الجريمة نفسها.

وهناك بؤرة واحدة، مضيئة وعميقة، يمكن أن ترصد من خلالها معطيات الرواية كلها؛ إذ تجتمع فيها خلاصة الأسلوب الفني الذي جنده فحجب محفوظ لأداء هذه المعطيات. هذه البؤرة هي ملتقى التيارين الذهني والشعوري عند البطل. ويترتب على ذلك أن القسم الأعظم والأهم من قيمة الرواية - وأكاد أقول قيمة الرواية كلها - لا يكمن في تسلسل الحدث الخارجي، وإنما في تلك «الخلفية» الذهنية والشعورية التي تجعل لهذا الحدث معنى متدمجاً في السياق العام للرواية. وهذه «الخلفية» غير منظورة - إذا اعتبرنا التسلسل الخارجي للحدث - بل مناسبة من وعي البطل انسياباً صامتاً. ويمكن أن يقال - لتوضيح ذلك - إن رواية «الطريق» عمل فني مروي من داخل البطل، لا من خلال تطور أحداث خارجية، وبواسطة احتكاك شخصيات معينة إلخ. ومجموع أحداث الرواية - إذا قيس من زاوية تسلسل الحدث الخارجي - محدود جداً، ولكن انعكاس هذه الأحداث على داخل البطل، على نحو يفسرها، ويصلها في سياق متماسك، أمر يجعل منها قيمة غير محدودة. لهذا وجب أن يعطى هذا البعد الداخلي أعظم الاهتمام، وأن يغض النظر قليلاً عن تتبع الإغراء الذي قد تلوح به القراءة الأولى السريعة، والذي قد يشد القارئ للوقوف عند الجنس المحتدم بين صابر الرحيمي وكريمة، أو التدبير القاسي لقتل عم خليل أبو النجا.

والملاحظ منذ البداية أن الصمت لا الحوار - أو لنقل الحوار الداخلي الصامت لا الحوار الجهير الفعلي - هو ما يتجه إليه البطل صابر الرحيمي. فمئذ اللحظة التي يقف فيها في ساحة المقبرة يتلقى التعازي في وفاة أمه نحس هذا الميل إلى اختزان انطباعاته التي يخلقها وقع الأحداث على نفسه، وهذا يساعد على

اختصار الحدث الخارجى اختصارا شديدا، ويستعين نجيب محفوظ على هذا الاختصار كذلك فى بداية الرواية بأسلوب فنى معروف هو أسلوب «الارتداد» الذى يحكى أحداثا مضت بعد أن تكون الأحداث الحالية قد تجاوزتها بالفعل. فى هذه المرحلة يبدو قلم نجيب محفوظ الروائى وكأنه ريشة رسام تنطلق فى مساحة محدودة من الفراغ، ولكنها تلعب فى هذا الفراغ المحدود لعبا حرا بلا حدود. وهذا اللعب الحر يتراوح بين المقابلات اللفظية البديعة (وهى لعبة فنية يجيدها نجيب محفوظ على مستوى الأصباغ التصويرية المتوازنة لا على مستوى اللعب الفج بالالفاظ): «وأما الجسد الجسيم الهائل فلم يكن ليهتز هزة واحدة عند القهقهة، وقهقهتها كانت تهتز لها المجالس»<sup>(٣)</sup>، وبين تصوير التناقض الذى لا يخلو من منطق خاص فى موقف بسيمة عمران التى لا تريد لابنها أن يرث مهنتها - ولذا تعزله بعيدا فى شقة فى النبی دانيال - ولكنها على الرغم من ذلك تدافع عن مهنتها هذه دفاع من يعتز بها: «- أمك أشرف من أمهاتهم، إنى أعنى ما أقوله، ألا يعلمون أنه لولا أمهاتهم لبارت تجارتي»<sup>(٤)</sup>.

لقد وضع صابر الرحيمى بموت أمه، وبالصيغة الغريبة التى تركتها له بالبحث عن أبيه، أمام معادلة صعبة، ولكنها صالحة لأن تكون بداية ديناميكية لرحلته الغريبة وراء أمل مستعص على التحقيق. وهو يمتص هذه المعادلة دون أن يخرج عن طريقته فى التأمل الصامت الذى يرتد بالحدث إلى الداخل، ويحيله إلى انطباعات ذهنية ونفسية: «والآن أين هى الحقيقة وأين هو الحلم؟ أمك التى ما تزال نبرتها تتردد فى أذنك قد ماتت، وأبوك الميت يبعث فى الحياة. وأنت المفلس المطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام»<sup>(٥)</sup>.

(٣) نفس المصدر، ص ٧.

(٤) نفس المصدر، ص ٩.

(٥) نفس المصدر، ص ١٨.

وهذه المهمة الغريبة التي خرج لتحقيقها، والتي تلخص هدف حياته كله، تضطره إلى فعل أشياء كثيرة من بينها - ولعله من أهونها - الأكاذيب؛ فهو يزعم في بداية البحث أن سيد سيد الرحيمي صديق قديم لأبيه، ولكن هذه الأكاذوبة تتغير في القاهرة، حيث يزعم لإلهام أنه أخوه. ثم يحجره ذلك إلى سلسلة أخرى من الأكاذيب في طول الرواية. ولقد كان في المراحل الأولى من البحث مليثا بالتصميم، مركزا كل طاقاته في البحث عن هذا الأب، الذي يمثل بالنسبة له شعارا مرفوعا هو الكرامة والحرية والسلام. وقد رفض في هذه المرحلة عرضا بالعمل في مهنة أمه رفضا قاطعا، ومع ذلك فقد ثبت فيما بعد أنه مهيا لارتكاب عمل إجرامى كبير؛ إذ إنه لم يرفض فكرة قتل خليل أبو النجا حين أوحى إليه بها كريمة. إنه مهيا بحكم التركة المثقلة التي خلفتها له أمه ذات التاريخ المعقد في المهنة وفي الزواج - سواء أصحت قصتها عن أبيه سيد سيد الرحيمي أم لم تصح - وبحكم الإعداد الخاص الذى أعدته إياه، مهيا لمستقبل مستجانب مع نوع الماضى الذى عاشه، وحتى مع نوع الماضى الذى اكتنف ظروف أسلافه قبل أن يولد هو. ولعل نوع المستقبل الذى يناسبه، والذى سيلقاه بالفعل، هو الذى يمكن أن يفسر حديث الشيخ المشعوز له حين راح يستشير؛ فالشيخ يتحدث عن شيء مخالف تماما لما يبحث صابر الرحيمي له عن إجابة. إن صابر يتطلع إلى أن يجد لدى الشيخ إجابة تفتح أمامه باب الأمل فى مسألة أبيه، مسألة الكرامة والحرية والسلام، والشيخ يؤكد له أنه سيحصل على شيء ما، وأن هذا الشيء فى انتظاره، لكن أى شيء؟ إنه المغامرات الجنسية مع كريمة، وإنه القتل. وكان هذه الحياة الموحلة هى الحياة الوحيدة المناسبة التى ينبغى له أن يسأل عنها أو ينتظرها:

«وشم الشيخ منديله ثم أحنى رأسه مستغرقا ثم قال:

- من جد وصل.

وترامى إليه هدير الموج فى الأنفوشى فقال بأمل «بداية حسنة» وقال الشيخ:

- وتعب كلياالى الشتاء.

- اليوم بسنة وكم أنه باهظ التكاليف .
- وستنال مطلوبك .
- وفى جزع سألته :
- ما مطلوبى ؟
- إنه ينتظرك بفارغ الصبر !
- هل يدرى بى ؟
- إنه ينتظرك .
- لعل أمه لم تقل له كل شىء .
- إذن هو حى .
- الحمد لله .
- وأين أجده فهذا ما يعينى حقا ؟
- الصبر .
- لا يمكن الصبر إلى ما لا نهاية .
- أنت فى البدء .
- فى الإسكندرية ؟
- أغمض الرجل جفنيه ثم تمتم :
- أبشرك بالصبر .
- وقطب مغناظا ثم قال :
- لم تقل شيئا .
- فقال الشيخ محولا عنه رأسه :
- قلت كل شىء<sup>(٦)</sup> .

---

(٦) نفس المصدر، ص ٢١ ، ٢٢ .



ومع بداية الرحلة، وفى القطار من الإسكندرية إلى القاهرة على وجه التحديد، يبدأ حديث النفس، الذى رأيناه حتى الآن ساكناً بعض الشيء، ومحدوداً بعض الشيء، يبدأ فى الاتساع، والعمق، والتحول إلى تكوين تيار ثابت فى وعى الشخصية. هذا التيار الذى يمتد مكوناً مجال رؤية واحداً يرى فيه الماضى والحاضر والمستقبل فى لحظة حاضرة ماثلة للعيان. وهذا المجال لا يتنى فى الواقع إلى زمن بعينه - مع أنه من زاوية مجرى الأحداث الخارجية يتنى إلى الزمن الحاضر، ويشغل رحلة القطار - فقد انفصلت الحقيقة الخارجية عن الحقيقة الداخلية المستقرة فى وعى البطل، وأصبحت الأخيرة هى المرجع الحقيقى فى تصور الحدث، وفى الإحساس بنموه. ونحن، من خلال هذه الحقيقة الداخلية المركزة فى مجرى شعور البطل، نستمث المعلومات الضرورية المتعلقة بالماضى؛ إذ نحصل على مزيد من الأخبار التى زودت الأم بها ابنها عن أبيه، والمتعلقة بالماضى القريب المائل مثول الحاضر، إذ نحصل على صور حية للإسكندرية من خلال انطباعها فى وعى البطل، وكذلك المعلومات المتعلقة بالمستقبل، وإن كانت صورة هذا المستقبل غير محدودة العالم فى مشاعره كما هو متوقع.

ومنذ وصول صابر إلى القاهرة، ونزوله فى ذلك الفندق المتواضع الذى سيكون مسرحاً لأهم أحداث الرواية، تبرز بعض المعانى التى تختلط بالحدث الممتد اختلاطاً شديداً.

من هذه المعانى ذلك اللحن المتردد الثابت الرتيب على لسان الشحاذا:

طه رينة مديحى      صاحب الوجه المليحى

النصارى واليهود

أسلموا على يديه

وسنرى أن هذا اللحن يشكل لازمة، ويسمع منذ الآن لدى كل نقطة من نقاط التحول فى مجرى الحدث العام، يسمع عند اشتداد التوتر الجنى والعاطفى

عند صابر الرحيمى، ويسمع لدى حالات اليأس الشديد من بلوغ الهدف، ويسمع لدى الإرهاص الشديد بوقوع الجريمة، بل إن صاحبه الشحاذ نفسه يبرز، وجهاً لوجه، لصابر الرحيمى، فى صورته القبيحة المشوهة التى لا تنسى، وذلك بعد تنفيذ جريمة القتل بالفعل، ثم يصطدم بالرحيمى بعد ذلك، وهو ذاهب لتصفية حسابه مع جريمة، فيكون ذلك ضوئاً للبوليس الذى يتبعه، ومن ثم تطبق عليه الحلقة، وتكون النهاية.

ومن هذه المعانى أيضاً ذلك التداخل الشديد الذى تكون فى ذهن صابر الرحيمى بين شخصية جريمة، وشخصية فتاة أخرى، كانت له معها مغامرة جنسية فى الأنفوسى. وقد لعب هذا التداخل دوراً مهماً فى بدء صلته بجريمة، كما لعب دوراً أهم فى تطوير إحساسه بهذا الشخصية، وفى نضج تيار الوعى، باعتباره أسلوباً فنياً، فى ذهنه، ثم فى إحكام الصلة النفسية بين ماضى البطل وحاضره؛ فمن الواضح أن تصرفات هذا البطل فى مجموعها محكومة بدوافع كامنة فى ماضيه، وفى ظروف تربيته، وبالجملته فى نوع الحياة الماضية التى كان يحيها، ولحبيب محفوظ يجمع هذه الخيوط الدقيقة التى تتألف منها حياة البطل فى الماضى ليسلكها فى مهارة، فى مد اللحظة الحاضرة، ثم ليجعلها تتجاوز هذه اللحظة الحاضرة لتشير إلى المستقبل الغامض على نحو ما.

إن صابر الرحيمى يقف فى مفترق طرق دقيق، بعد استقراره فى ذلك الفندق الذى سيبدأ منه البحث عن أبيه فى القاهرة. وتتعاون صفات المكان على تفجير تيار وعيه، فتداعى ذكرياته على نحو حر، ولكنها على حريتها وتنوعها مرتبطة بأصل واحد. والفقرات الأولى التى تصف حجرته فى الفندق لا تخلو من دلالات إيجابية، ترهص بتفجير تيار الوعى. لقد تركت الحجرة فى نفسه انطباعاتها بالقدم، مما يوحى بأنه على وشك أن يحمل شعورياً إلى فترة من الماضى. وقد بدت معالمها عالية، السقف، أعمدة السرير، والنافذة، مما يعطى الإحساس بالفراغ والوحدة. فى مثل هذه الحالة الشعورية عادة تداعى هموم الحاضر والماضى،

وكذلك تلح الطاقات المكبوتة. إن فن نجيب محفوظ هنا يقترب من فن جويس الذى يعتمد إلى رسم الصورة التمهيدية الرامية إلى تداعى أكبر قدر نمكن من المشاعر التى توصله إلى قلب أسلوبه المفضل، تيار الوعى. ولعل إهمال بعض معالم اللغة العادية - كعلامات التقييم مثلاً - إهمال متعمد، وذلك لإعطاء الإحساس بالانسياب التلقائى، وفيض الشعور. وواضح أن اللغة التى تصاغ فيها مثل تلك المعطيات المتشابكة، التى ينتمى بعضها إلى الماضى وبعضها إلى الحاضر وبعضها إلى المستقبل، لغة خاصة، صيغت بعناية شديدة، وهى تهدف عادة إلى إحداث الإحساس بصورة ما أكثر مما تهدف إلى توصيل معنى ما. والصور التى ترسمها هذه اللغة صور سريعة، ولكن قدراً كبيراً من الضوء قد ألقى عليها، ومن ثم فإنها، على سرعتها، تعطينا أدق تفاصيلها. وفى مثل هذه الحالات يتخلى نجيب محفوظ عن لغة الوصف العادى، التى يحكمها منطق التسلسل والنمو، إلى لغة اللقطة المركزة الحية التى تهدف إلى السيطرة على اللحظة الشعرية الماثلة فى النفس. هذه اللحظة التى لا تستقر عادة فى وعى الشخصية سوى فترة رمزية تبلغ من القصر حداً لا تكاد معه نحس. ولأن هذه اللحظة الشعرية لحظة شرود على هذا النحو، فإن الفنان لا يملك حيالها إلا أن يبحث لها عن لغة تناسبها سرعة وإحكاماً، لغة أقرب ما تكون إلى الشريط السينمائى، الذى تتتابع فيه مجموعة من الصور، لا يربط بينها سوى وحدة الشعور المفهومة والمتبادلة بين المخرج والجمهور. ويخيل إلى أن أشق شىء يمكن أن يواجه الناقد الأدبى هو وصف مثل تلك اللغة وصفاً موضوعياً، وأعتقد أن خير الطرق لوصفها هو مواجهة القارئ بها؛ فربما ثبت - وبالقصور النقد الأدبى فى هذه الحالة! - أن مواجهة مثل هذه اللغة مباشرة، والتغلغل فيها على نحو حر، أنفع للقارئ من كل تحليل لها، أو تعليق عليها:

«ولما خلا له المكان شمله بنظرة سريعة فتركت فى نفسه انطباعاً بالقدم. السقف العالى والسريـر ذو الأعمدة والكونصول، وقال إن أباه كان يعجب بهذا

المنظر حينما أحب أمه. ودلف من نافذة عالية وأطل على ميدان صغير فى الطرف الشمالى من الشارع تتوسطه فسقية تمج نافورتها رذاذاً على غلمان مهلّلين. وأضاء المصباح ثم جلس على كنية تركية قديمة. وراودته أخيلة جنسية. وتخللتها أحلام بالعثور على أبيه. أما نداء العينين اللوزيتين فعجب كل العجب، ولعلها الآن تفكر فى أمره وتتساءل. ولكن ثمة ما يقطع بأنها هى هى. فى رحمة المولد نهوته قائلة لا تقترب منى هكذا. فقال متظاهراً بالكبرياء لم تقلها بنت قبلك فأجابت بكبرياء أشد ولكنى أقولها وأعيدها. وذهبت فى صحبة امرأة شرسة والهواء يلعب بصفيرتيها فأين كان عم خليل؟! وعيناك اليوم التقت بعينيها أكثر من مرة ونجملت معان، ولكن لم يلتصق بينها ما يوحى بذكريات مشتركة. لم تقل عيناها إنها تذكر المجلس فوق سور الكورنيش عند قوارب الصيد المقلوبة. والأحاديث المتعلقة للتستر على الرغبات الجامحة. وقبله خطفت أعقبها معركة غير حامية، وعندها أعيذك الحيل صحت سأقتلع يوماً أظافرك. أما يوم المطاردة الرائعة وصراع الركن المظلم وشذا القرنفل والهواء المشبع برائحة البحر فكانت نصراً صريحاً، ثم تلاه اختفاء وصمت، لاهى ولا الأم الشرسة، وأسف دام طويلاً، حتى انتقلت أمك من حال إلى حال واستقر بك المقام فى الشقة الأنيقة بالنبي دانيال. من أدراك أن لهذا الفندق علاقة بعطفة القرشى؟! وأن هذه الفتاة المثيرة هى البنت القرنفلية. على أى حال فهذه الفتاة تثير عاصفة فى دمك. وفى سواد مقلتيها ترى الليالى المعربة بأنغامها الجنونية. وما أحوجك إلى دفء الشهوة المعزية فى فترات الراحة من البحث. وقيمة ذلك تتضاعف للوحيد الذى لا أهل ولا صاحب له. وعندما تجيء المعجزة ستقول له:

- أنا صابر، صابر سيد سيد الرحيمى، هاك شهادة الميلاد، هاك شهادة الزواج، وانظر جيداً فى هذه الصورة.

عند ذلك سيفتح لك ذراعيه وتنجاب عنك الوساس إلى الأبد. وصرت امرأة أنيقة بكل معنى الكلمة. أين البنت المغطاة بملح البحر؟ أين رائحة غفلة العذراء؟<sup>(٧)</sup>

لقد نزل صابر الرحيمي في الحجرة رقم ١٣ بالفندق، وقد ابتسم لدى سماعه الرقم، ولقد أثبت تطور الأحداث أن الظروف السيئة لازمتها منذئذ حتى وضعته في انتظار المشقة. فهل حقق الرقم ١٣ ما يحيط به عادة من ظلال الشؤم؟ واضح أننا لو قمنا بأدنى قدر من الربط بين هذا الرقم وما يحمل من ظلال من جهة، وتطور الحدث على النحو الذي تطور عليه من جهة أخرى، فسنصل دون عناء إلى نتيجة تقول بالإيجاب. ولكن السؤال الذي يحسن أن يسأل هو: هل يشير استعمال الرقم ١٣ إلى وجهة نظر خاصة يعتقها نجيب محفوظ بالنسبة له، وبالنسبة لموضوع التشاؤم عموماً؟ إن هذا السؤال قد يغري الباحثين عن المناخ النفسى لعملية الإبداع الفنى لدى الكاتب، والباحثين فى الإنتاج باعتباره قيمة تساعد على تحليل شعور أو لاشعور مؤلفه، ولكننى من جهتى - وقد سألت السؤال - أؤثر ألا أتح كثيرأ فى البحث عن إجابة له ؛ ذلك لأن همى الأول هنا هو قراءة العمل قراءة أدبية خالصة، تؤثر ألا تبتعد كثيراً أو قليلا عن النص، وتؤثر أن تستمد حقائقها كلها منه، لا من أمور تكمن وراءه، مهما قيل فى أهمية تلك الأمور!

بدأت عملية البحث عن الأب، ذلك الأمل الغامض، ومعها برزت العناصر الأساسية التى تتنازع نفس صابر الرحيمي، وهى عناصر متناقضة تضعه فى حالة من التمزق المستمر. فهو، أولاً، ممزق عاطفياً بين كريمة الشابة، زوجة العجوز خليل أبو النجا صاحب الفندق، التى تفجر غرائزه الجنسية الخالصة، وإلهام، التى عرفها فى جريدة «أبو الهول»، والتى عرف فيها شيئاً جديداً بالنسبة لفكرته الثابتة عن النساء. وواضح أن قضيته مع كريمة قضية محدودة، والهدف الذى يسعى

---

(٧) نفس المصدر، ص ٣١، ٣٢.

وراءه معها هدف واضح، أما هذه الفتاة الأخرى، إلهام، فإن الوضع معها وضع جد مختلف، وجد معقد. إن الإحساس الذى يربطه بها إحساس غريب عليه، لأنه لم يوجد فى حياته من قبل، بل إن مكوناته النفسية تعمل ضده على طول الخط. وهو حين يراها لأول مرة يبحث فيها عما يبحث عنه عادة فى كل أنثى، ولكنه يتردد خائفاً: «ولحظها متقبلاً عن مواضيع للإثارة، ولكن طرفه رد ممتلئاً بالإعجاب وحده»<sup>(٨)</sup>، وسرعان ما اكتشف أنها «شئ» فريد. وفى ساعات قلائل كشفت عن طبيعة ثانية فيه وعن ذوق لم يذق به الأشياء من قبل<sup>(٩)</sup>. هل هو مهياً لنعيم هذه الفتاة الروحية أم لجحيم كريمة؟ يبدو أن عالم إلهام يحتاج إلى نوع من المؤهلات يقف هو دونها بعيداً، ولكنه مؤهل بالفعل لعالم كريمة. ولذا فسرعان ما نجد عالم الأخيرة يستغرقه تماماً، بكل ما فيه من أزهار آتمة تفتح عادة فى النصف الأخير من الليل. هذا الوهج العارم من جانب كريمة قد وضع إلهام - بل وسيد سيد الرحيمى نفسه - فى منطقة الظل على نحو مؤقت. بل إننا نلاحظ أن هذا الوهج قد أضعف فى نفسه الإحساس بالربط - الذى كان قد عقده أولاً - بين كريمة وفتاة الأنفوشي، تلك الفتاة التى كان له معها مغامرة من نفس النوع. وحين لوح لكريمة أولاً بهذا الربط لم يبد مقتنعاً للحظة برفضها وإنكارها، ولكن التجربة الجسدية التى خاضها معها غطت على هذه الناحية فيما غطت؛ فلم تعد تلح عليه. لقد انصهر، وأغرق مشكلاته كلها فى هذا الجحيم الذى انفتح له على مصراعيه. وهو، ثانياً، ممزق بين ماضيه، بيئة أمه، ومهتها، ونهايتها، هذا الوحل الذى يلطخه بالفعل، والتطلع إلى مستقبل يجمع شمله بأبيه؛ حيث الحرية والكرامة والسلام. وخضوعه السريع لنار كريمة رمز حاد إلى أن حياة الوحل هى قدره الطبيعى، وقد لعبت أمه فيه دوراً كبيراً، بينما الأمل الحلو فى الحياة الشريفة فى ظل أبيه شئء كإلهام تقف دونه كل العوائق الماضية والحاضرة. وهذا التصنيف - إن كانت كلمة «تصنيف» هى الكلمة المناسبة هنا - الذى يضع أم صابر الرحيمى

(٨) نفس المصدر، ص ٣٩.

(٩) نفس المصدر، ص ٤٤.

وكريمة فى جانب، ويضع إلهام وأباه فى الجانب الآخر، واضح فى الرواية على نحو مباشر؛ بحيث لا يحتاج إلى مجهود لقراءته. وقد عبر عنه نجيب محفوظ تعبيراً صريحاً، وأشار إلى أنه أساس من أسس التمزق الحاد فى نفس صابر الرحيمى .

«العقل ينصحه بأن يهجر إلهام ولكنه لا يستطيع. هى كآبیه فيما تعده به وفى أنها حلم عسير التحقيق. أما كريمة فامتداد حى لأمه فيما تهبه من متعة وجريمة. ارجع إلى الإسكندرية واعمل قوادا لأعدائك. اقتل واغنىم كريمة ومالها. واستخرج الرحيمى من الظلمات وتزوج إلهام» (١٠).

ويتضح فى هذا السياق أن الحلم الذى رآه صابر الرحيمى، فى المراحل المتقدمة نسبياً من عملية البحث عن أبيه، حلم له مغزاه ؛ فقد رأى سيد سيد الرحيمى، أباه وكأنه أبو إلهام فى الوقت ذاته، مما يؤكد الوحدة الموجودة فى ذهنه بين هاتين الشخصيتين. وقد تنكر له الأب فى الحلم، وزاد بأن مزق كل الوثائق التى تجعل لصابر الرحيمى جذوراً فى هذه الأرض ؛ الصورة التى تجمع سيد سيد الرحيمى مع بسيمة عمران، وثيقة زواجه بها، وشهادة الميلاد، وشهادة تحقيق الشخصية، ومن ثم مزق أمه فى أن يكون له كيان يسعى جاهداً إلى تدعيمه. ويرمز كل ذلك إلى أن باب الأمل المفتوح للحياة الكريمة قد أوصد أمام صابر الرحيمى، وأن الباب الوحيد الباقي أمامه هو باب المغامرات مع كريمة. ولم يعد له خيار - فيما يشير إليه هذا الحلم باعتباره رمزاً - يومئذ إلى الطريق الذى تستلكه الأحداث. وقد سارت الأحداث فى هذا الطريق بالفعل، وخاض صابر الرحيمى ظلمات كريمة دون تحفظ، وقاده ذلك إلى الجريمة، وأسلمه إلى نهاية «الطريق»!

على أن هذا التحول إلى طريق الظلمات لم يتم فجأة ؛ فقد بقيت نفسه مروعة بين كريمة وإلهام فترة. فهو «مع إلهام تعذبه كريمة، ومع كريمة تعذبه إلهام

(١٠) نفس المصدر، ص ٩١.

والتحقيق بينهما أمنية لا يجرؤ على تمنّيها»<sup>(١١)</sup>. لكن صورة إلهام تتراجع - على رغمه - إذ يوغل به الحدث في الاتجاه المضاد، حتى إننا لنراه يتهرب منها في النهاية، لا رغبة عنها في الحقيقة، وإنما لاعتقاده أن الهوية بينهما قد اتسعت على نحو لا يمكن معه عبورها. ومع ذلك لم تنتكر له إلهام - وقد تم ذلك بطريقتها التي لا يمكن أن توصف بالجراءة أو الواقعية - وذلك على الرغم من تكشف كل الحقائق الخاصة به ؛ ومن الواضح أنها كانت وراء إرسال المحامي الذي جاء للدفاع عنه بعد أن حدث ما حدث.

وخلال ذلك كله لا يتزحزح أسلوب تيار الوعي عن احتلال الصدارة في تطوير الحدث ؛ الأمر الذي يجعل من هذا الحدث قيمة وكياناً مبنياً في داخل الشخصية، لا كياناً خارجياً محكوماً بمعطيات الوقائع الخارجية عن طريق تفاعل الزمان، والبيئة، وتحرك الشخصيات. إن الحدث الخارجي متسلسل ومستمر، ولكن هذا التسلسل لا يحمل قيمة كبيرة من الناحية الفنية، وإنما تكمن القيمة كلها في معنى هذا الحدث كما يعكسه تيار وعي صابر الرحيمى. ويبلغ هذا التيار ذروته عند النقط التي يؤذن الحدث فيها بالتحول. عندئذ يتشابك الإحساس بالماضى والحاضر والمستقبل في وعي البطل تشابكاً يكاد يلغى الوعي بحركة الحياة في الخارج ؛ إذ ينحصر الإحساس بالحدث في بؤرة داخلية واحدة، وفي تيار سفلى ثابت. ولعل من أهم هذه النقط التي يؤذن فيها الحدث بالتحول الشديد، الذي ستختلف الأحداث بعده - وإلى النهاية - عنه قبله، بدء المغامرة الجنسية بين صابر الرحيمى وكريمة ؛ ففي الأمسية السابقة مباشرة على بدء تلك المغامرة يتفجر تيار الوعي في ذهن البطل تفجراً شديداً. ويمضى هذا التيار صاعداً حتى يبلغ ذروة من أعلى ذرواته عند نقطة ثانية من نقاط التحول لعلها أهم حتى من سابقتها، وهى بداية التأمر بين كريمة وصابر الرحيمى على قتل عم خليل أبو النجا. إنهما يبدآن التفاهم حول هذه المسألة على نحو يبدو فيه كل منهما على مستوى عال من

---

(١١) نفس المصدر، ص ٨٨.



الحرص. والتغافل - الذى يأخذ شكل التظاهر بأن هناك عقبة فى الطريق لابد أن تذلل ولكن كيف - هو الطابع الواضح لموقف كل منهما فى البداية. إن إرادة كل منهما تصارع إرادة الآخر - وسنرى أيهما أطول نفساً ! - ولكن الاقتراح المطروح للتخلص من هذه العقبة يلوح فى الجو طيلة فترة المحاورة. على أن الجولة الأولى من الحوار، وإن انتهت على نحو متأرجح، تعطى إشارة لا يخطئها الإنسان إلى أن كريمة هى أكثر الجانبيين حيطة وحنكة:

- ولكن يوجد بلا شك حل

- ما هو ؟

- إنى أسأل.

- وأنا أسأل.

لكنى توقعت فى لحظة أن تقولى شيئاً هاماً.

- لا رأى عندى، ولكنه حلم، كالتليفون، (الذى ينتظره صابر الرحيمى رداً على الإعلان الذى نشره للبحث عن أبيه) أن أرث سريعاً الفندق والمال المدع باسمى، وأن نعيش معاً إلى الأبد.

- آه.

- عيينا أننا عند العجز نحلم.

- ولكن الحلم قد يتحقق فجأة.

- كيف ؟

- يتحقق وحده !

- صوتك ضعيف يقطع بأنك لا تصدق نفسك.

- نعم، إذن ؟

- وإذن سيطلع الفجر ونحن لا ندرى، وقد قلنا ما يمكن أن يقال « (١٢) .

هكذا أنهت هي الحوار على نحو محايد في الظاهر، ولكنه ملئ بالمتفجرات في واقع الأمر. لقد زرعت شوكة في حلقة، وتركته ينازعها. وعند هذه النقطة يتفجر تيار الوعي الذي تحدثت عنه، متشابكاً كخيوط المصيدة، وهو يتخبط فيه تخبطاً يبرز مشكلة القتل، باعتبارها الحل الموحى به لإزالة العقبة. إن قيمه، وذكرياته المخزونة في سطح وعيه وقاعه على السواء، وتطلعه إلى مستقبل غامض مستعص، تتعاون كلها في جعل فكرة القتل تسيطر على منطقة وعيه سيطرة كاملة. والمعجم الذي يستخدمه نجيب محفوظ في تصوير تساقط معطيات الواقع الخارجى على ذهن صابر الرحيمى، وانسيابها فى مسجى تيار وعيه، معجم يدور حول القتل، ومشتقاته، وجوه العام. ولست عموماً من الذين يميلون إلى الإسراف فى تصميم جداول إحصائية للمعجم الذى يستعمله الكاتب، وما يحمل ذلك من دلالات (وهو اتجاه معروف، والبعض فى الغرب يبلغ به درجة استخدام العقول الحاسبة ! ) ولكننى أحب مع ذلك أن أورد هنا أمثلة لنوع المعجم المستخدم - مفردات وتعايير - فى موقف تحكمه فكرة القتل. ويكفى أن أقول إن الصفحة التى سأقتبسها فيما بعد تضم، من المفردات والتعايير البالغة الأهمية فى تصوير الإحساس بجو الجريمة، ما يأتى : الظلام، الموت، ظلمة القبر، عندما نطق القاضى بالحكم، السجن، سأقتله، قتلتنى، قتلتها، قاتل، سأقتلك، جريمى، القتل، تموت، يقتل، ضربات وحشية، هل تحب المشتقة ؟، إرساله إلى القبر، قتلها :

« اندس تحت الغطاء فنشيت كآبة مقبضة. الظلام لون الموت. وظلمة القبر تشهد الآن صورة لأمك لم يشهدها أحد. وعندما نطق القاضى بالحكم وددت أن تخنقه. وفى السجن قالت لك « أنا عارفة الوغد الذى وشى بى، سأقتله ». كنت

(١٢) نفس المصدر ص ٨٣، ٨٤.

جميلة وقوية. وما اعترى صحتى فى السجن لا ينسى. وحبك لى لا ينسى كذلك. أما صورتك الآن فلا يمكن تخيلها. كم من هموم تتلاشى لو اعترفت لإلهام بكل شيء. هى تعطيك كل شيء صادق وأنت لم تعطها إلا حزمة من الأكاذيب. أبى لم تصر على الاختفاء؟ قال: «أنت تظن أنها قتلتنى وفى الحقيقة أنا الذى قتلتها» إذن فأنت مخيف لأنك قاتل «ولكننى سأعرف كيف أمتدى إليك». وإلهام أنت تختصبها وهى تقاوم بشدة وتصيح وهى تدارى ثوبها الممزق سأقتلك سأقتلك أنا لأخفى جرمى. وارتفع صوت المؤذن عند الفجر فهاله أنه لم يسم دقيقة واحدة ولكنه تذكر الاغتصاب والقتل فهدأت نفسه قليلا وأدرك أن النوم سرقة وهو لا يدري بعض الوقت. ولعله حلم بالسهاد فيما حلم. واستيقظ مرة أخرى فى السابعة وفتح النافذة فرأى الضباب يزفر على الأفاق، والسماء طبقات من الألوان القاتمة. وترامى إليه صوت الشحاذ.

### طه رينة مديحى      صاحب الوجه المليح

وما كاد يبلغ باب الاستراحة حتى رأى عم خليل نازلا متكئا على ذراع على سريقوس، متلفعا بالعباءة. جلس ينظر إليه من بعيد، إلى يده المعروقة المرتعشة، والكوفية السوداء التى أخفت عنقه النحيل. خير مات فعل يا عم خليل هو أن تموت. أنا أعرف عنك أكثر مما تتصور. أنت لاتنام إلا بالنوم وبعد أن تدلكك كريمة طويلا. وسعادتك تمارسها فى الحنان العقيم. ولذتك الوهمية عندما تجردها من ثيابها فتذهب أمامك وتحيى ثم تحبها براحتيك. يستوى لدى أن يحيى أبى أو أن تذهب أنت. مرة أوشك أن يقتل فى الكنار الليلى. فى طريقة المرحاض اعترضه ضابط بحرى وقال له: «اترك عليه فانار وإلا...» واشتبكا فى صراع مخيف. تلقى منه ضربات وكيل له ضربات وحشية. ولم يكف حتى حين استلقى غريمه بلا حراك. لم تعد مجرد خطة للتغلب على الخصم. ولكن اندفاعا جنونيا للقضاء عليه. لولا أن رمى النادل بنفسه عليه صائحا: «هل تحب المشقة!». وعند الفجر

قالت أمه: «يا حسرتى لما اسمع أننى كنت سأفقدك!». وقالت: «إذا ضايقتك وغد فخيرنى وأنا قادرة على إرساله إلى القبر». كما فعلت مع منافسة لها فقتلها رجل من أعوانها ثم فر إلى ليبيا، وقالت الإسكندرية إن بسيمة عمران هى الفاعلة الأصلية. ولكن أين الدليل؟ أما أنت يا عم خليل فلن تغير تغييراً يذكر بعد الموت» (١٣).

هكذا يُمضى الحدث الروائى صاعداً، لا فى شكل أحداث خارجية متسلسلة، وإنما فى شكل صراع ذهنى وشعورى ينضج ببطء فى داخل صابر الرحيمى. ويلاحظ أن الأحداث الخارجية التى تتخلل تيار الوعى لا تقوم إلا بدور الربط الضرورى، وهى أحداث روتينية فى حياة صابر الرحيمى، وحياة الناس حوله، وليست لها قيمة كبرى بهذا الاعتبار، وحتى الحوار بين كريمة وصابر الرحيمى، الذى يعطينا فى استمراره مزيداً من المعلومات عن تدبير الجريمة وطريقة تنفيذها، لا يعطينا التوتر الذى يمدنا به انسياب وعى صابر الرحيمى تمهيداً لهذا الحوار، أو تعليقاً عليه. وحين يأتى يوم التنفيذ تتجمع الأجراس كلها لتدق فى رأس صابر الرحيمى، وتنبش مشاعره الظاهرة والباطنة نبشاً قاسياً، ويصطرع كل شئ من جديد فى بوتقة وعيه الصامت الصاخب، ويتعطل الإحساس بالزمن الخارجى، فلا نكاد نحس إلا من خلال أشياء عرضية كرنين جرس التليفون. هنا ينضج الحدث فى ذهنه وفى شعوره نضجاً لا يدع مجالاً للتراجع، وتتجمع كل المعطيات المتاحة التى تنتمى إلى ماضيه وحاضره ومستقبله، تتجمع نابضة فى إيقاع واحد متجانس على الرغم من تباعد عناصره تباعداً يصل أحياناً حد التناقض :

«تذوق البيض واللبن والفاكهة وانظر جيداً إلى هؤلاء الناس فى الاستراحة فعما قريب ستختلف عنهم جد الاختلاف. وعندما يأتى الليل ستكتسب صفة دموية غريبة فتندمج إلى طائفة المجرمين. ها هو عم خليل أبو النجا يستقبل الصباح

البارد، يده لا تكف عن الارتعاش، ولا يفكر فى الموت. سيقف عمرك عند العاشرة مساء، أنت لاتعلم ولكننى أعلم. فلا تشغل بالك بمتابعب الدقيقة التالية، تقبل نصيحة أخ يائس. ولعلى الآن أشارك الله فى بعض علمه، منذ قبلت أن أكون قاتلا.. ورن جرس التليفون.. فضحك ضحكة سمعها الأقربون من حوله،.. أهو سيد سيد الرحيمى فى اللحظة الحاسمة ليسغير المصير المحتوم! ورفع عم محمد الساوى السماعة ثم قال: لا.. لا يا حضرة.. لا.. لا. وأنا أقول لا ياسيدى الرحيمى. أنت تنكر ابنك وابنك سينكرك، ليس فى حاجة إليك، سيبحث عن الحرية والكرامة والسلام عند غيرك. ها أنت تشاءب ياعم خليل فحنا م تغلب اليوم الأبدى؟. لماذا تصر على جرى إلى مصير محتوم؟ ما معنى أن يتمتع بمالك سالب حياتك، وأن تسقط أسمى بلا عقل، وأن يصمت أبى بلا رحمة، وأن تتعلق آمالى بإزهاق روح، خبرنى عن معنى ذلك كله. أسبوع مر ولا فكر إلا فى الجريمة. وكم كانت الأحلام مختلفة عندما تحرك القطار من محطة الإسكندرية. وهؤلاء الرجال ألم يرتكب أحدهم جريمة ! ثروة المال والحرب والحظ التى لاتنتهى، ونبوءات عن جرائم فى باطن الغيب، وغفلة تامة عن جريمة تدبر تحت أعينهم»<sup>(١٤)</sup>.

إن السخرية تبلغ حداً عالياً فى المواقف المتضادة التى يقيمها نجيب محفوظ داخل الحدث الفنى الممتد فى وعى صابر الرحيمى. ذلك التمزق الذى أشرت إليه فى نفس البطل، وذلك التضاد بين الهدف الأسمى للراحة، وهو توفير الحرية والكرامة والسلام، والنتيجة الفعلية التى توشك أن تنتهى إليها، وكذلك التضاد بين فرار البطل أصلاً من حياة الإثم، ووقوعه الآن، على نحو مفروق، فى هذه الحياة. ثم ذلك التناقض الذى يبعث على السخرية المرة، والذى نجده فى بعض أمور قد تبدو على هامش الحدث ؛ لأن نجيب محفوظ يلقي بها إلقاء عفويًا، وهى فى الواقع تكون عصباً من أعصابه الحساسة. مثال ذلك ما يمدنا به من معلومات ترد فى حوار خاطف بين جريمة وصابر الرحيمى عن الترتيبات النهائية لعملية القتل

(١٤) نفس المصدر ص ١٠١.

حول القضيبي الذي أعد ليكون سلاحاً للجريمة، وأنه كان فى الأصل «رجل كرسى ولادة أثري»<sup>(١٥)</sup>. ترى ماذا يعنى هذا على وجه التحديد؟ عبث الحياة الذى يجمع فى وسيلة واحدة بين المهذ واللحد؛ إذ يجعل أحد حديها عاملاً مساعداً على الحياة، واللحد الآخر عاملاً مساعداً على الموت؟ إن صح هذا التفسير فتلك قضية شغلت العقل البشرى والعاطفة البشرية من قديم؛ فقد أرق أباء العلماء المعرى ذلك التناقض الذى يجمع بين المهذ واللحد فى منطقة رؤية واحدة، وهال المتنبي ذلك السلاح ذو الحدين البادى فى ولوع الناس بتركيب سنان لكل قناة. وهما هى ذى نفس القضية - أو قضية قريبة منها - تعود فتؤرق نجيب محفوظ على طريقته الخاصة، وفى مجال قلبه الفنى الخاص، فيسلكها فى جسم الحدث الروائى على هذا النحو الذى لا يكاد يحس.

لقد وصل الحدث - عن طريق هذا الأسلوب الرئيسى الذى استخدمه نجيب محفوظ فى تطويره وهو أسلوب تيار الوعى - درجة عالية من النضج الفنى، وسيمقى منذ الآن، ولفترة طويلة، عند هذه الدرجة العالية. وإذ يقف صابر الرحيمى فى حجرة الضحية، متربصاً لتنفيذ الجريمة، والظلام يكتنفه، يلح تيار الوعى من جديد إلخاحاً شديداً، وتشابك خيوطه المعتادة، مشكّلة ذلك النسيج المتموج الحى، الذى يضطرب اضطراباً حراً فيكشف عن دورات متنافرة متجانسة فى ماضيه وحاضره؛ القتل، وحب إلهام، والبحث عن المستقبل، وآلام الأم، وجسد كريمة. ولا ينسى نجيب محفوظ أن يذكرنا - فى هذه المرحلة الفاصلة - بذلك اللحن المميز المتمثل فى المديح الرتيب الذى ينشده الشحاذ، ذلك اللحن الذى يقف علامة خارجية متسلطة، توفر إحساساً بالعالم الخارجى، يشبه ذلك الإحساس الذى وفره رنين جرس التليفون فى موقف آخر.

إن مشابهة أخرى بين صابر الرحيمى وأوديب تلح علينا، وحين تنتهى الأحداث على النحو الذى انتهت عليه وتنتهى من أنفاسنا جوانبها المثيرة، ونعود

(١٥) نفس المصدر ص ١٠٥.

لنلقى نظرة على الموقف كله ، لا نملك إلا أن نرى فى صابر الرحيمى - من بعض الزوايا - ذلك الشخص الذى يقع ضحية لظروف معينة تجعل منه أداة تنفيذ ساذجة فى يد جهة أخرى. ولن أذهب بعيداً لأحلل التشابه بين نبوءة العراف التى أشار محامى صابر الرحيمى إلى شىء قريب منها حين قال له : «ربما أشرت إليها فى مرافعتى باعتبارها أول جناية كتبت عليك قبل أن تولد» (١٦). كذلك لن أذهب بعيداً فى تحليل نشأة البطل ، وإفساد أمه له بعزله عن الحياة ، الأمر الذى ألح عليه نجيب محفوظ نفسه إلحاحاً شديداً. وحسبى أن أشير إلى الملابس التى اكتتفت تنفيذ جريمة قتل عم أبو النجا ، وكيف بدا أن جميع الأطراف المعنية ، من كريمة إلى البوليس والنيابة ، تعرف ماتريد ماعدا شخصاً واحداً هو صابر الرحيمى . لقد بدا ساذجاً ، مندفعاً ، يترك فى موقفه ثغرات لا يمكن أن يتركها المجرمون الحقيقيون. وقد سبق أن قلت إن حواراه مع كريمة حول جريمة القتل يشير إلى أنها أخطر الطرفين. والواقع أن جريمة القتل كانت معدة «فى رأسها الرشيق» - على حد تعبير نجيب محفوظ نفسه - والمسألة التى بقيت هى أنها استطاعت بمهارة دفع صابر الرحيمى إلى التنفيذ. وقد بدأت الثغرات فى موقفه بعد التنفيذ تتضح واحدة تلو الأخرى. من هذه الثغرات حادثة نسيان القفاز فى يده - وكان مفروضاً أن يتخلص منه فى النيل - وما تبع ذلك من مضاعفات تتصل بما جرى بينه وبين على سريقوس صبيحة اكتشاف الجريمة. وقد كان هذا موضع مساءلة فى التحقيق المحكم الذى أجراه نجيب محفوظ على لسان المحقق ، الذى بدا فيه موقف صابر الرحيمى بعيداً عن التدبير المحكم. ومنها تلك المحاوراة التى يتظاهر بأنه يجريها فى التليفون ، وهو فى الواقع يتوجه بها إلى كريمة ، وذلك حين رارت الفندق بعد عملية القتل . ولنتستمع إلى تلك المحاوراة التى تجرى من جانب واحد ، ولننظر هل يمكن لقاتل مجرم أن يجازف بها ، بعد تنفيذ جريمته ، والجو عادة يكون مشحوناً بالمخاطر ، ووعى القاتل لابد أن يخبره بأن كل كلمة أو حركة تخضع لمراقبة دقيقة :

(١٦) نفس المصدر ص ١٧٥ .

- يجب أن تتصلى بى بأى وسيلة، بالتليفون على سبيل المثال.

حولت عينها ولكن خيل إليه أنها فهمت لعبته وقال:

- أريد أن أعرف أشياء كثيرة، لاشك أنك تدركين موقفى تماماً، لابد من تفاهم بوسيلة ما، ولا تنسى أن نقودى تنفذ بسرعة.

رمقته بنظرة سريعة محذرة فقال :

- إنى مدرك تماماً لجميع المصاعب ولكنك لن تعدمى حيلة ذكية « (١٧).

وثمة ثغرة أخطر جعلته يقع بسهولة شديدة فى يد المسئولين، وذلك بعد أن وقع بهواه فى الفخ الذى نصبته له كريمة. إن تصرفه المندفع بعد المحاورة التى تمت بينه وبين محمد الساوى، والتى يبدو واضحاً منها أنها فخ مدبر، وبخاصة عندما يتطوع محمد الساوى فيمده بعنوان كريمة كاملاً ومفصلاً دون أن يستدعى الموقف ذلك؛ هذا التصرف المندفع الذى انتهى بقتله كريمة، ووقوعه فى يد البوليس، يؤكد تلك السذاجة التى تجرده من كثير من المعانى الخبيثة التى تحيط بالمجرمين، وتبقى الباب مفتوحاً أمامنا لنجد فى أنفسنا أسباباً للعطف عليه.

ولقد انتهت حياته، فيما يبدو، بالقبض عليه، وصدور حكم الإعدام، ومن ثم فإن الحدث الخارجى قد بلغ نهايته. ولكن ذلك لم يكشف الستار عن حقيقة بعض الأحداث، فقد بقى موقف كريمة لغزاً محيراً؛ هل خدعته فاستخدمته لحسابها لتعيش مع رجل آخر، أم كانت صادقة في دفعه إلى الجريمة بغية أن يخلو لهما الجوى؟ وسيد سيد الرحيمى، الذى بدأ لغزاً ينتهى كذلك لغزاً. هذان هما السؤالان المعلقان اللذان يشغلان ذهن صابر الرحيمى، حتى بعد أن انتهى: «لكن أحداً لم يعرف إن كانت كريمة صادقة أم كاذبة، ولا إن كان الرحيمى موجوداً أم لا « (١٨).

وعندما تنتهى الأحداث الخارجية على هذا النحو يدفع لحجب محفوظ بالجوى كله، وبشكل مفاجئ، إلى منطقة من التجريد الشديد. لقد فرغ من الجسم

(١٧) نفس المصدر ص ١٣٩.

(١٨) نفس المصدر، ص ١٧٣.



الرئيسى لهيكل الرواية، وكأنه الآن يتحلل فجأة من المنطق الروائى جملة ؛ إذ يلجأ إلى التلخيص التقريرى، أو الإخبار الشبيه بما يرد على لسان المبلغ على خشبة المسرح . ويبلغ التجريد مداه فى نهاية الرواية ؛ إذ يلوح كل أمل من الآمال التى ازدحمت بهما مشاعر البطل، فى مراحل تطور الحدث المختلفة، بعيداً على نحو لم يكن عليه من قبل .

هل من الضرورى أن يطرح بعد ذلك السؤال الرامى إلى الكشف عن هدف نجيب محفوظ من رواية «الطريق»؟ وهل من المحتم أن تكون هناك غاية اجتماعية أو فكرية محددة يرمى إلى تبليغها للقارئ، ومن ثم يتعين على الناقد أن يكشف عنها فى قراءته؟ لقد سبق أن أشرت إشارة عابرة إلى التفسيرات التى يمكن أن تقدم لرحلة صابر الرحيمى . وكل عمل فنى يحمل - بداهة - أفكاراً خاصة يوصلها المؤلف من خلال قالب خاص، ولكننا ينبغى ألا ننسى أن بناء القالب نفسه على نحو فنى، قائم على استمرار صراع خاص، إنما هو معنى من المعانى، التى يصح أن تعتبر غاية كافية بذاتها . وغايتها الكبرى حيثئذ هى تحسس بعض أنواع الإيقاع الخفية فى الحياة الإنسانية، بغية ضبطها، وجعلها مسموعة بوضوح .





## الشحاذ

يمكن أن يقال عن رواية «الشحاذ» - إنها تهدف إلى تمحيص بعض القيم التى تشغل البيئة الوطنية التى يعيش فيها الكاتب، فى مرحلة حضارية معينة وبخاصة بيئة الطبقة المثقفة على نحو ما. وليس معنى هذا أنها رواية «ذهنية» - إن صح التعبير - تأخذ الفكرة المجردة فيها مكان الصدارة، وتزيح ما عداها من الخصائص الروائية إلى مراتب أخرى؛ فالحق أن الأساليب الفنية متعددة فى الرواية، وهى تحتل اهتمام الكاتب على نحو ملحوظ، وإنما معناه أن الإطار العام الذى تعمل داخله هذه الأساليب الفنية إطار مرسوم بهدف واضح هو إلقاء الضوء على مجموعة معينة من الأفكار التى تشغل بشدة أذهان أبناء الوطن المكثرتين.

والقيمة الكبرى التى يدور حولها الحدث كله، والتى تسيطر على كل عصب من أعصاب الرواية، هى البحث عن «أيديولوجية» خاصة، أو بعبارة أخرى عن معتقد يحفظ التوازن بين وجهى الحياة الداخلى والخارجى، معتقد يقى الإنسان مأساة الوقوع فى التناقض بين ما يريده حقيقة وما يفعله واقعاً، ويحقق له انسجام اتجاه الحركة النفسية مع اتجاه الحركة المادية. وهذا التناقض هو مأساة عمر الحمزاوى الذى بدأ شاعراً حالمًا، ثم صار نائراً متطرفاً، ثم انقلب إلى «برجوازى» راكد، ثم إلى مغامر طائش فى عالم العلاقات النسائية، ثم انتهى قابضاً على الهواء فى مرحلة تتردد بين عالم الحلم وعالم الواقع.

على أساس هذه القيمة الكبرى ينبنى الإطار العام للرواية، وفى داخل هذا تتجمع الأفكار الأساسية التى تعالج على شكل صراع ينشأ أحياناً فى نفس

الشخصية الرئيسية - شخصية عمر الحمزاوى - ويعبر عنه بأسلوب «تيار الوعى» أو «الصوت الداخلى الصامت»، أو «المنولوج الداخلى»، أو ما شئت، وأحياناً يقوم على شكل حوار بين الأقطاب المثقفين الثلاثة فى الرواية، عمر الحمزاوى، ومصطفى المنياوى، وعثمان خليل.

من هذه الأفكار الأساسية قضية العلم والفن، وهل ينبغى أن يكون الأول هو الإجابة الصحيحة الوحيدة للأسئلة العويصة التى تطرحها علينا الحياة فى فترتنا الحضارية تلك، أم أن الفن لا يزال له دور خطير يلعبه فى توفير إجابة عن هذه الأسئلة. لنقرأ الحوار التالى بين عمر الحمزاوى ومصطفى المنياوى، ولننظر ماذا يمكن أن يعطى بالنسبة لهذه القضية :

- يالك من مضحك .

- هى رسالتى فى الحياة، التسلية، والجمع تسليات، قديماً كان للفن معنى حتى أزعجه العلم من الطريق فأفقدته كل معنى . .

- أما أنا فقد نبذته دون تأثر بالعلم .

- إذن لماذا نبذته ؟

ماكر كالقيظ . وهذا الليل لا شخصية له . وضجيج الطريق ولا طرب . الماكر يسأل وهو يعلم .

- دعنى أسألك أنت عن السبب ؟

- قلت وقتذاك إنك تريد أن تعيش وأن تنجح . . .

- إذن لماذا طرحت السؤال ؟

ها هى نظرة اعتراف تقلق فى عينيه الذابلتين من رمد قديم .

- أنت نفسك لم تنبذه بسبب العلم وحده .

- زدنى علماً.

- عجزت عن أن تحتفظ له بمكانة محترمة على مستوى العلم !

فضحك مصطفى بصفاء مغسول بالويسكى وقال :

- لا تخلو حركة هروبية من فشل، ولكن صدقنى أن العلم لم يبق شيئاً للفن، ستجد فى العلم لذة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة، صدقنى أنه لم يبق للفن إلا التسلية، وسيتهى يوماً بأن يصير حلية نسائية مما يستغل فى شهر العسل.

- ما أجمل أن أسمع ذلك، انتقاماً من الفن لا حباً فى العلم.

اقرأ أى كتاب فى الفلك أو فى الطبيعة أو فى أى علم من العلوم، وتذكر ماتشاء من المسرحيات أو دواوين الشعر ثم اختبر بدقة إحساس الخجل الذى سيجتاحك . .

ما أشبه هذا الشعور بما يتأبى عندما أفكر فى القضايا والقانون - هذا الشعور المخجل لا يعاينيه إلا الفنان المنبؤ من الزمن... (١).

أول ما يحاول أن يتلمسه الإنسان فى مناقشة هذا الحوار هو تحديد المعانى الكامنة فيه، والأهداف التى توجه هذه المعانى؛ وذلك حتى يمكن التوصل إلى وجهة نظر نجيب محفوظ الفنية فى هذه القضية الخطيرة. ويبدو - ابتداء - أن محاولة التفريق بين العلم والفن - على هذا النحو الحاد الذى يجعل منهما قيمتين متقابلتين - مسألة ليس من السهل قبولها فى هذا العصر المعقد الذى نعيش فيه. ويمكن أن يقال إن الوضع الصحيح لهما أنهما قضيتان متكاملتان، وليسا قضيتين متقابلتين. والاحتمال المخيف الذى قد يتركه الانطباع الأول لقراءة هذا الحوار هو احتجاج نجيب محفوظ - الفنان - ضد الفن ؛ لأن قضية الفن إذا خسرت حتى رأى أصحابها فقد خسرت كل شئ. وإذا لم يكن الفنانون أنفسهم يدركون -

(١) الشحاذ، ص ٢٣، ٢٤.

إدراك العقيدة المتمكنة النابعة من العقل والقلب معاً - الضرورة الحتمية للدور الحضارى للفن، التى تتساوى مع الضرورة الحتمية للعلم وتتكامل معها، فإن النبع الخالد للحكمة يتهدده الجفاف، وإن وضع القلم أصبح حتماً لا محيد عنه .

لكننا ينبغي أن نعود بسرعة فنقرأ الحوار من جديد قراءة هدفها الإجابة عن السؤال التالى : أى نوع من الفن ذلك الذى يقصده نحيب محفوظ حين يقول إن العلم لم يدع له مجالاً ؟ هل هو الفن فى معناه الجاد الخطير الذى يدركه حقاً من هم فى مستوى نحيب محفوظ - نظراً ومعاناة - والذى كان وراء النهضة، ووراء كل لحظة اختراع علمى ؟ هل هو الفن الذى نعينه وتحدث عنه على أنه ضمير العصر الحى، وعاصم العلم التجريبي من أن ينحرف انحرفاً مدمراً ؟ إذا كان هو هذا فكيف يحس الإنسان بالخشجل حين يقارن بين كتاب فى الفلك أو الطبيعة وما شاء من المسرحيات أو دواوين الشعر ؟ أم ياترى هو ذلك الفن الذى اختاره مصطفى النياوى فى الرواية، وهو بيع «اللب والفشار» . الذى يفرقنا صباح مساء؟ وإذن فكيف استحق شرف التسمية ؟ وما معنى طرح السؤال، فى هذه الحالة، على الإطلاق ؟

حقاً إن السؤال بحذافيره يصبح مسألة هيئة إذا قصد به حجم الفائدة المادية التى تعود من وراء الاشتغال بالفن، إذا قيس بحجم الفائدة التى تعود من وراء الاشتغال بالعلم، وتصبح القضية فى هذه الحالة حساباً للربح والخسارة، وليست معرفة مكان الربح - حيثئذ - محتاجة إلى مجهود. وقد مرت إشارة مباشرة فى الحوار إلى هذا الاحتمال :

- إذن لماذا نبذته ؟

- .....

- دعنى أسألك أنت عن السبب .

- قلت وقتذاك إنك تريد أن تعيش وأن تنجح .

على أن هناك شواهد فى الرواية تقف فى وجه هذا الاحتمال ، وتوجه القضية وجهة أخرى ، وجهة توحي بأن معنى الفن فى الرواية أوسع بكثير وأعمق من أن ينحصر فى الفائدة المادية ، وأحد هذه الشواهد ذلك الحنين الصامت الثابت من جانب عمر الحمزاوى إلى تلك المرحلة التى كانت فيها نفسه عامرة بالفن . هذا الحنين الذى طفا فى تلقائية عندما اكتشف أن ابتسه بثينة تقول الشعر ، والذى تفجر عارماً فى الصحراء فى تلك التجربة الفريدة فى الاتصال بالكون ذات ليلة . إن هذا الحنين يظهر فى الحالات التى يرفض فيها عمر الحمزاوى مجرد ذكر الأيام التى كان فيها فناناً ، ويتحاشى الخوض فى الذكريات المتصلة بها ؛ فماذا يعنى هذا الرفض سوى عمق الإخساس بالفن ، وخوفه من أن يغلب على أمره فيتفجر التيار الذى حبسه طويلاً - لأغراض معينة - ويكتسح كل شيء ؟ .

إن هناك اعترافاً قصيراً ، مركزاً ، تلقائياً جاد به عمر الحمزاوى على بثينة فى حالة صفاء إنسانى ، وتعاطف أبوى شديدين . وقد يفتح هذا الاعتراف باباً جديداً يوقفنا على سبب انصرافه عن الفن غير السبب المادى الذى ذكره ، والذى يربطه بالعيش والنجاح . وهذا الباب الجديد نفسه يعيد لمعنى الفن المطروح فى الرواية ثقله ، ويبعد به عن أن يكون مرادفاً لبيع «اللب والفسار» كما يبعد به عن أن يكون قدره مرجوحاً فى حضرة العلم :

١- ولكنى أسألك عما أوقفك ؟

تداخلت شفتاه فى سخرية ولكن سرعان ما ارتفع إلى حال من الجدية الصادقة ودفعته رغبة صريحة إلى الاعتراف فقال :

- لم يسمع لغنائى أحد .

.....

وسألت بثينة .

- هل من الضرورى يا بابا أن يستمع لغنائنا أحد ؟

فداعب خصلة من شعرها الأسود وقال :

ما معنى أن ندعو سر الوجود من الصمت إلى الصمت ؟

ثم برقة وعطف .

- ألا تودين أن يسمع لغناك الناس ؟

- طبعاً ولكننى سأستمر على أى حال...

- جميل، أنت أفضل من أليك، هذا كل ما هنالك<sup>(٢)</sup>.

هكذا تأخذ القضية شكلاً جديداً بعيداً عن المقارنة بين العلم والفن . لقد توقف الفنان لأن أحداً لم يستمع لغناؤه . وهذه قضية جديدة مستقلة بذاتها، ومأساة تتكون على نحو مستمر فى داخل الفنان، وفى داخل المجتمع . وكم خرس أصوات كان من حقها على الناس أن تسمع . إن هذه القضية مرتبطة بحقائق نقدية هامة فى تاريخ الفن، وتفصيلات مرهقة لا يتحملها المجال هنا . ولكن لحيب محفوظ يوجهها وجهة تستدعى قدراً من هذه التفصيلات النظرية . لماذا يصمت الفنان حين لا يستمع إليه الناس بدل أن يسمعهم - مثلاً - ما يحبون أن يستمعوا إليه ؟ وبعبارة أخرى هل تجربة الفنان صدى أمين لتجربة الجمهور، ودوره ينحصر فى إبراز هذه التجربة فى إطار فنى، وإعطائها خصائصها الفنية الثابتة، أم أن تجربة رائدة، متنبئة، ترناد المستقبل، وتكون طريقاً هادياً مرشداً ؟ هل الفنان تلميذ الجماعة أم معلمها ؟ أسئلة طرحت كثيراً فى تاريخ الفن . وقد تولى الدفاع عن تمرد الفنان، وامتيازه، ورسالته الهادية كل من يتمى بالروح إلى الرومانتيكية، والنسبة الطاغية من الذين صمتوا، لأن المجتمع لم يفقه غناءهم، ومن ثم لم ينصت إليهم، كانت من هؤلاء . هذا، بينما تولت «الواقعية الاشتراكية» - وأنا أستعمل المصطلحات فى احتراس شديد، وسأحاول أن أحصر ذلك فى أضيق الحدود لأفرغ للقراءة المباشرة التى أعطى لها أكبر اهتمامى - أقول بينما تولت

(٢) نفس المصدر ص ٤٣، ٤٤ .



«الواقعية الاشتراكية» الدفاع عن وجهة النظر المقابلة. وفي الرواية ما يعبر بوضوح عن وجهة النظر الأخيرة هذه ؛ إذ يقف كل من مصطفى المنياوي وعثمان خليل نصيرين لفكرة الفنان ابن الجماهير وصدائها الأمين، لا أستاذها ورائدها :

«... وقال مصطفى.

- المثابرة والصبر !.

وقال عثمان :

- اقدف بشعرك في المعركة تظفر بألاف المستمعين.

.....

وحتى مصطفى انحط يوماً على المقعد الطويل مقوس الظهر كأنما أوغل في  
الكبر وقال :

.....

- لا فائدة من تجاهل الجماهير» (٣).

على هذا النحو تأخذ القضية وضعها الطبيعي الخطير. وليس من الضروري بعد ذلك أن يحاول الإنسان التوصل إلى حكم قاطع باتر لوجهة النظر هذه أو تلك، وذلك لسبب مهم، هو أن المسألة أعقد بكثير من أن يقضى فيها بحكم حاسم. والسبب في ذلك يرجع جزئياً إلى أن وجهتي النظر هاتين - عند النظر المتمهل الخالي من التحمس لإحدهما أو للآخرى - تتداخل عناصرهما على نحو يصعب القول معه بأنهما قضيتان متضادتان. ويترتب على هذا أن بسط هاتين القضيتين وتوضيح جوانبهما أكثر فائدة بكثير من الانشغال بالحكم لإحدهما. ولعل ذلك كان بعض السبب في أن نجيب محفوظ لم يصدر حكماً قاطعاً في الرواية يجعلنا نضعه في جانب أنصار وجهة النظر هذه أو تلك ؛ لقد صمت عمر

---

(٣) نفس المصدر، ص ٤٣ ، ٤٥ .

الحمزوى - هذه حقيقة - وصمته قد يرجح كفة إحدى وجهتى النظر، ولكننا نلاحظ كذلك أن وجهة النظر الأخرى لم تحرر تقدماً كبيراً من الناحية العملية؛ فمصطفى المياوى انصرف إلى «اللب والفشار» وعمر الحمزوى نفسه حين صمت تحول إلى ناحية مختلفة تماماً عن كل ضروب الفن.

ولكن القضية العظمى فى الرواية، والتى تتناول القضية السابقة فى تضاعيفها، هى قضية الشائر وكيف يتحول إلى كم راكد تحت ضغط ظروف معينة. كان مشقفو الرواية الثلاثة ثواراً يحملون بالمدينة الفاضلة، ويعملون بالفعل على قلب المجتمع رأساً على عقب. وقد انتهى عثمان خليل فى السجن، وتفتت الفن «نشارة وترباً» بين يدى مصطفى المياوى، فاستبدل به بيع «اللب والفشار» وتسليية الناس بنوع معين من الفن عن طريق الإذاعة والتليفزيون. أما عمر الحمزوى فقد تحول إلى بركة راكدة كل عملها بناء العمارات، والاتفاق على القضايا، والأكل الدسم لحد المرض. ولندع عثمان خليل - ولو مؤقتاً - فمرقفه ثابت نوعاً، والشخصية ذات الموقف الثابت فى العمل الروائى تختصر أبعادها الفنية إلى الحد الأدنى. وقد أعود فائير إلى موقف هذه الشخصية بعد خروجها من السجن، ودفاعها عن موقفها الثابت هذا، ثم التحامها بالجيل الجديد المتمثل فى شخصية بثينة. ولندع - ولو مؤقتاً أيضاً - موقف مصطفى المياوى الذى تصالح مع نفسه بسرعة، واستطاع حل التناقض الذى نشأ لديه بالاهتداء إلى وسيلة سريعة لتسليية الجماهير. أما الموقف الذى يحتاج إلى وقفة متأنية فهو موقف عمر الحمزوى - الشخصية الرئيسية فى الرواية - فهو موقف أعقد من أن يلخص فى كلمتين كما هو الشأن فى موقف زميله.

ما السبب الذى يلتمسه عمر الحمزوى لنفسه فى تخليه عن معتقده السياسى؟ إنه يحتج بأن الثورة قد قامت، وحقت الاشتراكية، ومن ثم لم يبق هناك مجال له فى الحوار الذى يجرى بينه وبين زميل قديم يعمل الآن طبيباً، قصده عمر الحمزوى شاكياً من ركود لا يعرف له سبباً، ويلاحظ أن غيب محفوظ يضع

على لسان الطيب هنا ما كان يصح أن يضعه على لسان عمر الحمزاوى، وقد يهدف بذلك إلى تكبير الإحساس بانصراف عمر الحمزاوى عن الماضى وكراهيته حتى لمجرد ذكره؛ الأمر الذى يعترف به فى مرحلة متأخرة من نفس الحوار :

- . . . خبرنى أما زلت تذكر أيام السياسة والإضراب والمدينة الفاضلة ؟

- طبعاً، وقد ولت جميعاً، ولم يبق إلا سوء السمعة .

- ومع ذلك فقد تحقق حلم كبير، أعنى الدولة الاشتراكية .

- نعم<sup>(٤)</sup> .

هذه النغمة الهادئة من جانب عمر الحمزاوى، التى تبدو رغبة عن كل شيء يتعلق بالماضى، ترتفع قليلاً حين يواجه عثمان خليل بعد خروجه من السجن، ويناقشه فى سبب تخليه عن المعتقد السياسى المشترك . فى هذه المرحلة يكون عمر الحمزاوى قد قطع شوطاً كبيراً فى الملل والتخبط، ولكنه يتبنى نفس المنطق :

«وضاق عثمان بصمته فسأله مستدرجاً :

- حدثنى عن أصحابنا .

- أوه . . . تفرقوا، لا أعرف منهم اليوم إلا مصطفى النياوى . . .

- وماذا فعلتم ؟

ما أبغض حسابك العسير .

- الحق أن السنوات التى تلت القبض عليكم اتسمت بالعنف والإرهاب فلم يكن بد من أن نركن إلى الصمت، ثم انشغل كل بعمله، وتقدم بنا العمر على نحو ما ثم قامت الثورة وانهار العالم القديم .

.....

---

(٤) نفس المصدر، ص ١٤ .

واستطرد عثمان بنبرة لم تخل من حق :

- من الحمق التعلق بماضٍ مسلول مادام المستقبل ينهض راسخاً بصورة أقوى  
ملايين المرات من جبن الجبناء .

فقبض على أداة نجاة وسط العاصفة الهوجاء قائلاً :

- على أى حال فقد تقوض العالم القديم المزدول وقامت ثورة حقيقية  
فتحقق حلم من أحلام... .

انظر إلى وجهه كيف يتجههم . وتتجمع فيه عاصفة مريدة . وها أنت تتجرع  
هزيمة فى ميدان لم يعد يهكم فيه شيء . ألا يعلم بأننى لم يعد يهمنى شيء !  
وقال عثمان بأسف .

- لو لم تسارعوا إلى الجحور لما فقدتم الميدان .

- لم تكن لدينا قوة ولا أتباع فى الشعب يعتد بهم ، ولو وقعت المعجزة على  
أيدينا لهبت قارات للقضاء علينا... .

- المؤسف أن المرضى لا يفكرون إلا فى المرض... .

- هل ترى من العقل أن يتجاهلوه ؟ .

- ليس العقل ولكنه الجنون ، ألم تدرك بعد أن العالم مدين للجنون ؟ !  
فقال ملاطفاً :

- على أى حال قد قامت الثورة وهى تشق طريقها بعقلية اشتراكية حقيقية .  
.....

فابتسم عثمان وسأله .

- صارحنى يا عزيزى أما زلت مؤمناً كما كنت ؟

فتفكر عمر ملياً فوق حافة الهاوية ثم قال :

- كذلك كنت حتى قبل الثورة، فلما قامت الثورة اطمأن بالى ثم أخذت أفقد الاهتمام بالسياسة وأولى وجهة أخرى (٥).

لن أقف طويلاً عند بيان خطأ وجهة نظر عمر الحمزاوى هذه فأوضح أن قيام الثورة ليس مبرراً لموتها فى نفوس الثوار، لأن الثورة ليست عملاً جامداً محدداً إذا قام به بعض أدت المهمة، وإلى الأبد، بالنسبة للجميع، وإنما هو عمل متجدد أبداً فى نفوس الناس، وهذا هو السبب الوحيد الذى يعطيها معناها. لن أقف طويلاً عند هذا لأن من الواضح وضوح الشمس أن عمر الحمزاوى غير مقتنع بكلمة واحدة مما يقول. إنه يحس بأن نبع الثورة فى نفسه قد جف، هذه هى الحقيقة الواضحة، وكل الذى يقدمه بعد ذلك إنما هو مجرد تعلات وتبريرات. ولا تقف المسألة عند هذا الحد، بل لقد أصبح يحس أن موقفه «البرجوازي» الجديد يقف علامة على قيمة من القيم التى تحاربها الثورة المتجددة. وهذا الإحساس واضح فى حوار مع مصطفى النياوى عن نفس الموضوع :

«ولكنى أتساءل (المتحدث هو مصطفى النياوى) : ما دامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية وتطبقها أليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة ؟

- كان تبيع اللب والفسار وتساءل عن معنى الوجود !

- أو أعشق لأبلغ نشوة اليقين !

- أو تسقط مريضاً بلا علة ! (٦).

لقد انتهى بوصفه نائراً اشتراكياً، ولكن هل يستمر فى تحجره وبقائه آلة مستهلكة فى المجتمع ؟ إننا نلتقى به فى الرواية أول ما نلتقى قلقاً للحالة التى وصل إليها من الركود والعقم، ولكن هذا القلق أبعد ما يكون عن الإيجابية. إنه - باعتزافه - حالة نفسية سلبية يخشى معها أن تكون مرضاً. وإذن فنحن أمام

(٦) نفس المصدر، ص ١١

(٥) نفس المصدر، ص ١٥٠، ١٥٢.

شخصية «برجوازية» بحكم الوضع الاجتماعى والمالى، راكدة بحسب الظاهر، ولكنها متحركة من الداخل فى اتجاه غامض. وقد نلتبس السبب الغريب لهذا التغير فى حالته مما قاله هو نفسه :

«من الصعب أن أحدد تاريخاً أو أن أقرر كيف بدأ التغير، لكننى أذكر أننى كنت مجتمعاً بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا، وقال الرجل : «أنا ممتن يا إكسلانس، أنت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقة باسمك الكبير، وإن أملى فى كسب القضية لعظيم» فقلت له : «وأنا كذلك» «فضحك بسرور بين وإذا بى أشعر بغيظ لا تفسير له، وقلت له : «تصور أن تكسب القضية اليوم وتملك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غداً» فهز رأسه فى استهانة وقال : «المهم أن نكسب القضية، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها» فسلمت بوجهة منطق ولكن ذهل رأسى بدوار مفاجئ واختفى كل شيء...» (٧).

لكن سبب المشكلة الحقيقى، وهو مظهرها فى الوقت نفسه، يكمن فى أن عمر الحمزاوى، وقد انطلقاً فى نفسه ضوء الفن وضوء المعتقد، يعانى انهياراً داخلياً مرده ذلك التناقض الفادح الذى يحس به بين أشواق النفس التى لا تحب، والواقع المصمت الذى يتجلى فى الثروة، والعمل الروتينى، والأسرة. والنتيجة هى الملل الذى لا يعرف لنفسه بداية ولا نهاية ولا متبعاً ولا مصباً. وهو مخطئ، ولكنه معذور، حين يتصور أن العمل، أو الأسرة، أو «روتين» الحياة، هو مصدر هذا الملل، أو حين يتصور أنه ربما كان لهذا الملل سبب عضوى. وطيبه مخطئ، ولكنه معذور، حين ينصح له بتغيير شامل أو إجازة طويلة. وهكذا لم ينتج التغيير الشامل الذى قام به، بتركه العمل\* وانتقاله مع أسرته إلى الإسكندرية، «والرجيم» القاسى الذى أخذ نفسه به، نتيجة المرجوة. ونحن نحس أن المسألة أعمق من مجرد الملل «الروتينى» الذى يمكن أن يقضى عليه بتغيير هذا «الروتين»،

---

(٧) نفس المصدر، ص ٥٠، ٥١.

كما نحس أن عمر الحمزاوى يجتاز بداية النهاية فحسب فى طريق طويل من التخييط الشامل، والتغيير الجذرى. وهناك موقفان يرسمهما نجيب محفوظ بعناية يساعدان على تكبير هذا الإحساس فى نفوسنا. وخلاصة هذين الموقفين إبراز عنصر «المعقولة» فى مواقف لا «معقولة» فيها ينطق الحياة العادية التى تسمى بالحياة «السوية». وقد جاء هذان الموقفان فى الخطاب الذى كتبه عمر الحمزاوى لصديقه مصطفى المياري من الإسكندرية. وأولهما يجرى على النحو التالى :

«الشخص الوحيد الذى أعجبني حديثه رجل مجنون، يرفع يده بالتحية على طريقة الزعماء طوال الطريق. ويلقى خطاباً عجيبة، وقد التقيت به فيما وراء شاطئ جليم بكيلو على الأقل فبادرنى :

- ألم أقل لك ؟

فأجبت باهتمام :

- فعلاً .

- ولكن ما الفائدة ؟... سئمتلىء المدينة غداً بسمك موسى ولن نجد موضعاً لقدم.

- على البلدية أن... .

لكنه قاطعنى بحلة :

- لن تفعل البلدية شيئاً، سوف ترحب به تشجيعاً للسياحة، وسوف يتكاثر بصورة مذهلة حتى يضطر السكان الأصليون للهجرة فيمتلىء الطريق الزراعى بطواير المهاجرين، ويرغم ذلك كله سيواصل ثمن السمك الصعود... .

وغميت أن أصل إلى رأسه أيضاً. لغته لا تقل عن لغة العلماء الأفاض أصحاب المعادلات، وما أضيعنا نحن بين الاثنين، نحن الذين نعيش فى السماجة المجسمة، لانعرف لذة الجنون ولا أعاجيب المعادلات<sup>(٨)</sup>.

---

(٨) نفس المصدر، ٢٩، ٣٠.

ما الذى يعنيه هذا الكلام الرمزى الذى يقف على حافة «اللامعقول»؛  
والذى يرى فيه عمر الحمزاوى قوة معقولة تعادل المنطق العالى للعلماء؟ قد تكون  
له دلالات معينة قصدها نجيب محفوظ، وهدف من ورائها لما يشاء من نقد  
اجتماعى أو غيره، ولكن الدلالة الأهم من ذلك كله فى نظرى - وهى دلالة  
ترتبط بالتطور الداخلى لشخصية عمر الحمزاوى - تكمن فى ذلك النوع من رؤية  
منطق معقول فى كلام صادر عن شخصية ليس الشأن فيها أن تتكلم كلاماً معقولاً.  
وفى ذلك إشارة إلى أن عمر الحمزاوى قد بدأ رحلة جادة وخطيرة فى عالم  
النفس، يبعد فيها تدريجياً عن منطق المجتمع العادى الذى لا ينفك يهدف إلى عقد  
مصالحة بين قيم فى الخارج قد تتناقض تناقضاً شديداً مع بعض قيم النفس،  
ويبحث عن نوع خاص من المنطق الذى يهدف إلى إحداث التوازن الضرورى بين  
عالمى الإنسان الداخلى والخارجى، وذلك مهما كان فى هذا المنطق من مخالفة  
لمواضع المنطق الاجتماعى.

أما الموقف الثانى فتمثله محاولة بين عاشقين سمعها عمر الحمزاوى  
عفواً.

«عزيزتى نحن منحدرون إلى خطر مؤكد...»

فقالت المرأة :

- هذا يعنى أنك لا تحبنى.

- لكنك تعلمين تماماً أننى أحبك.

- إذا تكلمت بعقل فهذا يعنى أنك لم تعد تحبنى.

- ألا ترين أننى مسئول وأنتى جاوزت الشباب ؟

- قل إنك لم تعد تحبنى...

- سوف نهلك معا ونخرب بيتنا...



- ألا تكف عن المواقف ؟

- لك زوجك وبتك ولى زوجتى وأبنائى ...

- ألم أقل إنك لم تعد تحبى ؟

- ولكنى أحبك .

- إذن فلا تذكرنى بغير الحب (٩) .

إن منطق الحب الذى تبناه المرأة هنا يقف على النقيض من المنطق الصحيح من وجهة نظر المجتمع ، والإحساس بالخطر الاجتماعى من جانب الرجل يعنى نهاية الحب فى نفسه من جانبها ، ومجرد الحديث النابع من العقل - حسب التقاليد الاجتماعية بالطبع - من ناحيته يعنى نهاية الحب فى نفسه من ناحيتها ، والمنطق الاجتماعى الذى يستخدمه يعنى فى نظرها مجرد مواعظ جوفاء ، إذ إن المنطق الوحيد الذى ينبغى أن يسود فى نظرها هو ما تسميه منطق الحب ، وهو منطق يقف على النقيض من منطق المجتمع العادى كما قلت .

لقد عاد عمر الحمزاوى من رحلته الاستشفائية غير بارئ - هذا إن لم يكن قد عاد أكثر سقماً - وقد تصور بعد عودته أن مزيداً من التغيير هو الإجابة المطلوبة عن مشكلته . أما العمل فقد أهمله من زمن ، وتراكت القضايا المؤجلة فى مكتبه ، وإذن لم يبق سوى الجو الأسرى هدفاً للتغيير . ولقد أصاب الملل جوهر علاقته بزوجه فيما أصاب ، وكان ذلك أثناء إقامته فى الإسكندرية :

«استيقظ مبكراً بعد نوم ساعات معدودات . وطرق أذنيه صخب الأمواج العاصف فى سكون الصباح المعتم . وزينب مستغرقة فى النوم ، مكتظة بالنوم والشبع تنفرح شفتاها عن شخير خفيف متواصل ، مشعشة الشعر . وأنت متضايق

---

(٩) نفس المصدر ، ص ٣١ .

كأنما كتب عليك أن تناطح نفسك . وهذا يعنى أنى لم أعد أحبك . بعد الحب القديم والعشرة الطويلة والذكريات المليئة بالوفاء لم أعد أحبك . لم تبقى ذرة حب واحدة . ليكن عرضاً يزول بزوال المرض ولكنى الآن لا أحبك (١٠) .

إنه يتطلع الآن إلى التغيير فى مجال العاطفة والجنس . وقد استقرت مغامراته الليلية مؤقتاً عند وردة التى التقطها من أحد الملاحى . ونجيب محفوظ يصور وردة تصويراً غاية فى النبل ، حتى لكأننا أمام نموذج إنسانى يخلو من العيب ؛ فهى تحبه ، وتصرح له أنه أول حب لها ، وهى تغضب صاحب العمل من أجله ، رافضة أن تخرج بصحبة أى رجل آخر ، ويحدث ذلك حتى فى المراحل المتقدمة جداً من علاقتهما . وهى مثقفة ، و« بنت ناس » ، وكل شيء . وهى تشفق حتى على « ميزانيتها » ، وتهتم حتى بأسرته !! وقد هجرت عملها أخيراً ، وأقام هو لها عشاً فهجر أسرته كلية ، وتبدت هى فى نبلها البالغ (وهو أمر يجيد تصويره نجيب محفوظ الذى اشتهر بتعاطفه الشديد مع مثيلاتها من ضحايا المجتمع) .

انظر كيف يصورها فى عشها الجديد :

« ليس كمثل وردة فى حبها أحد . هى مغرمة برجلها لحد الجنون ، مغرمة بعشها لحد العبادة . وهى متفرغة لحبها ، تقوم بجميع واجباتها بلا معين . وكان عمر ينظر إلى الجدران والأثاث واللوحات ، ويشم الورد فى الأصيص ، ويستمع إلى أنغام الحجرة الشرقية ، ثم يقول إنه آدم فى الجنة . وهى لا تطالبه بشيء ، وربما دفعها دفعاً لابتياح ما يلزمها من ثياب وحوائج . وزاد وزنها فعاجلته بالمشى ويشىء من الرجيم وحرصت ما استطاعت على ألا يفرط فى طعام أو شراب . وشعر تماماً بأنها تذوب فى شخصه وتتفانى فى حبه وتتعلق به كامل أخير (١١) » .

(١٠) نفس المصدر ص ٥٣ .

(١١) نفس المصدر ص ١١٣ .

لا أريد أن أناقش موقف نجيب محفوظ عموماً من هذه النماذج البشرية - ولا أريد أن يفهم من كلامي هذا أنني أختلف أو أتفق معه بالضرورة - كما أنني لا أريد أن أناقش مدى التشابه الذي يمكن أن يتم في ذهن القارئ بين هذه الصورة التي رسمها لوردة، والصورة القائمة لها ولثلاثاتها في الذهن، والمستمدة من واقع الحياة. إنما أريد أن أمتصر فيما هو أهم من كل ذلك في نظري، وهو إلقاء الضوء على التطور الداخلي لشخصية عمر الحمزاوى. لقد تصور عمر الحمزاوى أن تجربته مع وردة هي التجربة الشافية، ولكن هذه التجربة انهارت، وانهارت في الواقع بأسرع مما نتوقع، وبأسرع مما تضمن لها عناصرها العاطفية والمادية التي رسمها لها نجيب محفوظ. والسبب في انهيارها - بالطبع - هو الانهيار الداخلي وفقدان التوازن للذات أحدًا صدعاً عميقاً في نفس عمر الحمزاوى، وهذا يعني ببساطة أن الجنس والآفة البشرية التي قد تصل إلى حد التعلق، ليسا عنصرين كافيين لشفاء ذاته. أما من حيث الظاهر فقد انهارت هذه التجربة لأوهي الأسباب، بل إنها انهارت دون سبب على الإطلاق. لقد انتهت وردة من نفسه - هكذا - وعادوا التقاط الفتيات على نحو يكاد يكون عشوائياً من الملامح الليلية. وقد جاء آخر موقف بينه وبينها مشوباً بتلقائية شديدة، يحس معها الإنسان أن الثمرة الجافة الميتة قد آن أوانها لكي تسقط من تلقاء نفسها :

» وجلست وردة في الفراش وهي تقول :

- أنا ذاهبة . . .

فقال برقة :

- إني مسئول عنك .

- لا أريد شيئاً . . .

وعادت تقول في صمت

- من المحزن أني أحبيتك بصدق .

فقال بملل :

- ولكنك لا تصبرين على -

فقالت بلهجة قاطعة :

- نفذ الصبر .

وعافتها نفسه فلم يعقب « (١٢) ».

لقد عافتها نفسه، لا لأنها انتشت بأخرى، فوردة حقيقة « أول ياسمينه » في حديقة نفسه الكئيبة، « صغيرة جداً، ولكن رائحتها قوية (١٣) » - على حد تعبير مزدوج المعنى لبثينة ابنته هملت به مشيرة إلى ياسمينه في حديقته حين كانت علاقته هو بوردة في مرحلة التفتح الأول. إن علاقته بوردة - من بين الأخريات - علاقة متميزة؛ فنحن لمجدد عليها مثلاً بناء عش لهما قائلاً: «إني سعيد بتجهيز عشنا فإن الهرم لن يصلح للشتاء (١٤)» بينما يرفض فيما بعد طلباً مشابهاً لمارجريت التي نحن إلى مأوى. ولكن نفسه قد أتخمت بهذه المغامرات كما أتخمت من قبل بالدم والمال. وقد تحول جو هذه المغامرات، وأعلن إفلاسها، حين شابها إحساس آخر، اعترت معه عمر الحمزاوى، وهو يقسم راقصة تدعى منى، رغبة أرعشته في قتلها، «وتخيل أنه يشق صدرها بسكين فيعثر في داخله عما يبحث عنه (١٥)».

إن كل النتيجة التي قدمتها له المغامرات الجنسية - المشوبة بعاطفة أحياناً - هي فترة حركة مؤقتة في الركود الشامل المستحكم، تماماً كما قدمت له فترة التغيير في روتين الحياة التي قضاها في الإسكندرية. وإلى جانب هذه الانتعاشات المؤقتة كانت هناك انتعاشات أخرى أبلغ تأثيراً، لكنها لم تستمر، ولم تكن كافية للوصول

(١٣) نفس المصدر، ص ٨٤.

(١٢) نفس المصدر، ١٢٦، ١٢٧.

(١٥) نفس المصدر، ص ١٢٦.

(١٤) نفس المصدر، ٨٥.

إلى جذور المشكلة؛ فقد اعتراه انتعاش مؤقت عندما علم أن ابنته بشينة شاعرة، وعندما ناقشها فى ذلك. لقد أغرته هى بالعودة إلى الشعر، فلدبت فى النفس حركة، ولكنها كانت على حدة تعبيرة - «مجرد حركة طارئة ثم ما لبثت أن تجمدت»<sup>(١٦)</sup>. كذلك واجه حالة انتعاش مؤقت ذات ليلة وهو فى السينما؛ إذ شاهد وجهاً جميلاً. لكن الانتعاش الأكبر وافاه فى تلك الليلة التى تسبق مباشرة اليوم الذى أنجبت فيه زوجه «ولى العهد»، وهذا التوقيت لا يخلو من معنى. فى تلك الليلة انفرد مع الطبيعة فى صحراء الهرم فتغلغل فى أسرارها على نحو مباشر، وامتلات نفسه بشعور لا عهد له به من قبل، وفتح له بذلك باب جديد لم يسبق له أن استشرفه من قبل فى أزمنة كلها. والصفحة التى يصور فيها نجيب محفوظ وقفة عمر الحمازوى أمام الكون صفحة جلية، تقدم بطريقة مشرقة حية جو هؤلاء الذين يتصارعون مع النفس، ومع الطبيعة، محاولين الوصول إلى بعض أسرارها الخفية، إن لم يصلوا إلى سرها الأكبر. إنها بالنسبة للشخصية الروائية صفحة من الفيض الداخلى، تتعاون عليه معطيات النفس مع معطيات اللحظة الزمنية والمكانية التى تعيشها هذه الشخصية. وهى بالنسبة للكاتب لحظة من الفيض الفنى الذى ينساب على الذهن، وعلى النفس، وعلى القلم. وأحس - ولست أدرى ! - أن كتابتها لابد أن تكون قد تمت فى لحظة واحدة مكثفة يصل فيها الإحساس بالكلمة إلى أقصى حالات عمقه، بينما يختصر الإحساس بالعالم الخارجى إلى الحد الأدنى، ثم ما يشعر الكاتب إلا والصفحة مكتوبة أمامه.

وليس هذا النوع من الكتابة عملاً من أعمال السحر، كما أنه ليس سرفاً عاطفياً، ولكنه منطق الإبداع الفنى الذى وجود بلا حدود على الذين يحاولون فى سبيله فيخلصون المحاولة :

«ثم أوقف السيارة فى جانب من الطريق المقفر وغادرها إلى ظلمة شاملة. ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء إنسانى واحدا لا يذكر أنه رأى منظراً مثل هذا من

(١٦) نفس المصدر، ص ٦٢.

قبل، فقد اختفت الأرض والفراغ ووقف هو مفقوداً تماماً فى السواد، ورفع رأسه قبل أن تألف عيناه الظلام فرأى فى القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد وأشكالا ووحداً. وهب الهواء جافاً لطيفاً منعشاً موحداً بين أجزاء الكون. وبعدد رمال الصحراء التى أخفاها الظلام انكمت همسات أجيال وأجيال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة. وقال شيء إنه لا ألم بلا سبب وإن اللحظة الفاتنة الخاطفة يمكن أن تمتد فى مكان ما إلى الأبد. وقد يتغير كل شيء إذا نطق الصمت وها أنا أضرع إلى الصمت أن ينطق وإلى حبة الرمل أن تطلق قواها الكامنة وأن تحررنى من قضبان عجزى المرهق. وما يعنى من الصراخ إلا انعدام ما يرجع الصدى. وأسند جسمه إلى السيارة ونظر نحو الأفق. وأطال وأمعن النظر. وثمة تغير جذب البصر. رق الظلام وانبت فيه شفافية. وتكون خط فى بطن شديد ومضى ينضح بلون وضئ عجيب. كسر أو عير ثم تؤكد فانبعثت دفقات من البهجة والضياء والنعمان. وفجأة رقص القلب بفرحة ثملة. واجتاح السرور مخاوفه وأحزانه. وشد البصر إلى أفراح الضياء يكاد يتزعزع من محاجره. وارتفع رأسه بقوة تبشر بأنه لن ينثنى وشملته سعادة غامرة جنونية أسرة وطرب رقصت له الكائنات فى أربعة أركان المعمورة. وكل جارحة رنمت وكل حاسة سكرت واندفنت الشكوك والمخاوف والمتاعب. وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة. وملأته ثقة لا عهد له بها وعدته بتحقيق أى شيء يريد. ولكنه ارتفع فوق أى رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب. لاشيء. لا أسأل صحة ولا سلاماً ولا أماناً ولا عمراً. ولتأت النهاية فى هذه اللحظة فهى أمنية الأمانى « (١٧).

لاشك أن هذه التجربة مع الكون هى التى حسمت علاقته بعالم الواقع العادى، وجعلته - فى المستقبل - يتخلص منه تخلصاً كاملاً. ولا يعكر على هذا الاستنتاج عودته بعد ذلك إلى جو الأسرة ؛ فهو عمل ألى لا روح فيه، وقد ثبت أن هذه العودة لا تعنى تغيراً بالنسبة للطريق السادر فيه على الإطلاق.

(١٧) نفس المصدر ص ١٣٣، ١٣٤.

لقد تقطعت تماماً الشواحيج التي تربطه بالعالم العادى ومواقفاته. وقد حاول منذ أن جادت عليه الصحراء بما جادت أن يستعيد تلك اللحظات، ولكنه لم ينجح. وبالرغم من ذلك فإن الطريق قد تحدد أمامه، على كل حال، منذ تلك الليلة، ولم يعد العالم العادى بحال هو المكان الملائم له. لذلك صمم على المضي. لكن إلى أين يمضى؟ إلى تحقيق عالم الفيض الذى رأى منه لحظة فى الصحراء؟ وكيف يتحقق ذلك؟ هنا تختلط كل المعالم، ويتبخر الحدث فى نهاية الرواية تبخراً يختلط فيه الحلم بالواقع، ومعالم العالم الجديد بمعالم العالم القديم. أطياف مختلطة تبدو تارة على أنها حلم، وتبدو تارة على أنها واقع. تبدو تارة خالية من المعنى، وتبدو تارة مليئة بالمعنى، مؤكدة فى كل حالة إخفاق الفرد الذريع فى إحداث التوازن المطلوب بين نفسه والعالم. لقد اختفى عمر الحمزاوى من العالم، ولكن اختفائه هذا لم يؤثر على استمرار العالَم؛ فسرعان ما أخذ موقعه شخص جديد، هو عثمان خليل الخارج من السجن؛ فاحتل مكتبه فى الحمامة، وعقد تجاوباً مع بشينة. لقد كان عثمان خليل رمزاً لفكرة تقدمية فى الماضى، فهل يرمز تجاوبه مع بشينة، وزواجه منها ذلك الزواج - الذى يأتى لعمر الحمزاوى على شكل تخليط بين الحلم والواقع فى نهاية الرواية - إلى صلاحية امتداد معتقده فى الجيل الجديد؟ وهل ترمز المطاردة التي يتعرض لها إلى مزيد من المتاعب التي تنتظر أفكاره قبل أن تقبل؟ احتمالات يديرها الإنسان فى ذهنه طويلاً قبل أن يطمئن إلى جواب. ولعله ليس من الخير للعمل الفنى ذى الآفاق الرحبة أن يبحث فيه بإلحاح عن مثل هذا الجواب.

لقد فشل عمر الحمزاوى على المستوى العملى، هذا صحيح، وقد بسط مصطفى المتياوى طبيعة مشكلته فوصفها بأنها حنين جارف إلى الماضى الفنى، أما عثمان خليل فقد حللها على مستوى مذهبي بحث. وقد بدا نجيب محفوظ ماهراً فى جعل مجموعة من القيم تحتك؛ القلب، والفن، والمذهب، محتاجاً لكل ناحية وعليها، فمن ناحية انتهى كل من عمر الحمزاوى، ومصطفى المتياوى، وبقي

عثمان خليل يوحى بالإصرار والاستمرار، ومن ناحية أخرى غمز نجيب محفوظ المذهب غمزا رمزيا خفيا في أكثر من موضع، وبخاصة عند ما علق على الصورة المعلقة في حجرة الطبيب - والتي يدل وصفها على معالم من المذهب - بقوله: «رغم أنها صورة زينة رخيصة القيمة ولا وزن لها إلا لإطارها المذهب المزخرف بتهاويل بارزة (١٨)».

إن الأسلوب الفنى المستخدم فى رواية «الشحاذ» أسلوب قريب الشبه من الأسلوب المستخدم فى روايات أخرى من روايات تلك المرحلة من إنتاج نجيب محفوظ، مثل «الرص والكلاب»، و «السمان والخريف»، و «الطريق». وهو أسلوب البطل الفرد، الذى تتجمع الشخصيات الباقية فى العمل حوله، تتبع منه، وترتد إليه. وأقول إن الأسلوب هنا قريب الشبه من الأسلوب هناك، ولا أقول إنه نفس الأسلوب، لأن أسلوب البطل الفرد هذا أوضح بكثير فى الروايات التى أشرت إليها منه فى هذه الرواية. هناك تقف الشخصية المحورية كالهرم الشامخ، ويهيم ما عداها من الشخصيات على سطحها، يتحرك فى مدارها، ويتحرك لصالحها ولتكبير خصائصها، وكذلك تتجمع الأحداث كلها لتضاعف الإحساس بالشخصية الرئيسية، وبالقيمة التى تمثلها. أما هنا فى «الشحاذ» فقد أخذت الفكرة مكاناً ملحوظاً فى تطور العمل، وأخذته لحسابها الخاص على نحو أكبر بكثير مما كان عليه الحال فى الروايات الأخرى. كذلك وقفت بعض الشخصيات هنا - فى بعض المواقف - فى نفس المستوى ذهنى والشعورى الذى تقف فيه الشخصية الرئيسية، على نحو نحس معه أن هذه الشخصيات - التى يفترض فيها أنها شخصيات ثانوية - تناطح الشخصية الرئيسية، وتحاول أن تطغى عليها فى بعض الأحيان، على أن ذلك لا يمنع من انتماء رواية «الشحاذ» إلى روايات هذه المرحلة من فن نجيب محفوظ، مرحلة رواية البطل الفرد؛ وذلك لما هو واضح من أن شخصية عمر الحمزاوى تحتل مكاناً مركزياً فيها، وتشكل فيها عصباً رئيسياً، تنجذب

---

(١٨) نفس المصدر ص ٥.



إليه عموماً الشخصيات والأحداث، وتدور كلها حول القيمة التي تمثلها هذه الشخصية.

على أن هناك ناحية أخرى مهمة تقترب بأسلوب رواية «الشحاذ» من أسلوب تلك الروايات وهي الاعتماد الكبير على الحقيقة المصورة من داخل الشخصية، بدل الاعتماد، في الرواية التقليدية مثلاً، على الحقيقة المصورة بأبعادها الخارجية المعروفة. والأسلوب المستخدم هنا - وهو أسلوب حديث النفس أو تيار الوعي - أسلوب مخفف، إذا قيس باستخدامه في الروايات التي ذكرتها، ولكنه على كل حال يؤدي نفس المهمة التي يؤديها هناك. وهذه المهمة هي تجميع خيوط الحدث بحيث تكون انطباعاً واحداً متكاملًا، لا يخضع بالضرورة للتسلسل الزمني أو المنطق الخارجي، وإنما يخضع لمنطق الأشياء كما نلحدها مطبوعة في أذهاننا، وكائنة في مشاعرنا. ونحن نلاحظ أن نجيب محفوظ يدخر هذا الأسلوب هنا للمواقف الحاسمة التي تشكل معالم على الطريق في تطور كل من الحدث والشخصية وتحتل منعرجاته، لا أجزاءه المستوية المتشابهة. وأخطر موقف في الرواية يستخدم فيه هذا الأسلوب هو موقف التحول النفسي عند عمر الحمازوى، وهذا التحول يعمل على نحو متعدد الجوانب، ولكن هذه الجوانب يتضح فيها جميعاً التضاد الكبير بين موقفه في الحاضر وموقفه في الماضي، سواء أكان هذا التضاد متصلًا بمعتقد أم بعواطفه. وهذا التقابل في الموقف - الذي تلتقى عنده مشاعر مجمعة بأسلوب تيار الوعي من خيوط تنتمى إلى أنسجة متباينة في الماضي والحاضر والمستقبل - من شأنه أن يسلط الضوء بشدة على مواطن التصدع الخطير في هذا الجانب الروحي من الشخصية، هذا التصدع الذي يمتد عميقاً حتى يؤدي إلى الانفصام الكامل الذي نراه في الفصول الأخيرة من الرواية ابتداء من الفصل الثامن عشر.

وأحد هذه الجوانب قضية الفن الراقد في أعماقه، والذي تجرى حياته الحاضرة على نحو متناقض معه تماماً. لكنه كالجرح الذي ينفجر حين ينكأ على نحو تجتمع فيه معطيات الماضي والحاضر والمستقبل في مشهد واحد. وعلى هذا النحو

يتفجر تيار الوعي معانقاً الماضي، ومكتنفاً الحاضر، فى محاورته مع ابنته بثينة، وقد عرفت أنه كان يقول الشعر، وعرف أنها تقوله. والجزء الفعلى الذى يدور بين الاثنين من المحاوره مقتضب عادى، ولكن القسم الأهم والأعظم من هذه المحاوره هو الحديث الداخلى الذى يدور فى نفسه، ضارباً بجذوره فى الماضى. وبهذا الأسلوب الذى يراوح فيه نجيب محفوظ بين الحوار العادى الذى يتصل بالحاضر، ويطور حدثاً، وتيار الوعي، الذى يصل بين هذا الحدث وجذوره فى الماضى أولاً بأول تكتمل لنا صورة الموقف الحاضر « وخلفياته » فى صورة واحدة متداخلة العناصر :

« - ولكنك تستطيع أن تعود إلى الشعر إذا أردت... »

- الموهبة ماتت إلى الأبد.

- لا أصدق، إنك فى نظرى دائماً شاعر.

ما للشعر وهذا الطول والعرض، والتفكير الدائب فى القضايا، وبناء العمارات والطعام الدسم لحد المرض ؟

وحتى مصطفى انحط يوماً على المقعد الطويل مقوس الظهر كأنما أوغل فى الكبر وقال :

- ما أضيع الجهد.

وقلت له بانزعاج.

- ولكن الطليعة ترحب بمسرحياتك، وهى فن جيد حقاً.

فلوح بيده باردراء وقال :

- على أن أعيد النظر فى حياتى كما فعلت أنت.

- طالما نصحت بالمتابعة والصبر.

فبصق ضحكة خشنة وقال :

- لا فائدة من تجاهل الجماهير !

- أتريد أن تبدأ من جديد محامياً ؟

- مات القانون قبل الفن، الحق أن مفهوم الفن قد تغير ونحن لا ندرى، عهد الفن قد مضى وانقضى، وفي عصرنا هو التسلية والتهريج، هذا هو الفن الممكن فى زمن العلم، ويجب أن نتخلى للعلم عن جميع الميادين عدا السيرك.

- الحقيقة أننا نتحطم واحداً بعد آخر.

- بل قل إننا بلغنا سن الرشد، انظر إلى نجاحك فى الحياة على سبيل المثال، وفى رأى أن الترفيه غاية جلية لتعبى القرن العشرين، وما نظن أنه الفن الحقيقى ليس إلا الضوء القادم من نجم مات منذ ملايين السنين، فعلياً أن نبليغ سن الرشد وأن نولى المهرجين ما يستحقون من احترام !

- يخيّل إلى أن التفلسف قد قضى على الفن !

- بل قضى العلم على الفلسفة والفن، فإلى مسرات التسلية بلا تحفظ، ببراءة الأطفال وذكاء الرجال، إلى القصص الخفيفة والضحكات المجلجلة والصور الغريبة، ولتتنازل نهائياً عن غرور الكبرياء وعرش العلماء ولنقنع بالاسم المحبوب والمال الوفير.

سررتى ذلك رغم الحزن والأسف. مارست بتألم حقيقى العواطف المتضاربة. وفكرت بذهول فيمن أودرده السجن. الأصلى المحبوب يهيك بلىم العزاء لفشلك. وتفوقاً غير متوقع. من غد سوف يطمح إلى القوة التى تمتلكها ولكن بوسيلة أنفه. كما انقلب المتطلع إلى سر الوجود إلى محام ثرى غارق فى المواد الدهنية.

- إن يكن العلم كما تصور فما نحن إلا طفيليون على هامش الحياة.

- نحن رجال ناجحون ذوو سر دفين من الحزن المكبوت وليس من الحكمة أن ننكأ الجروح.

- لكننا ننتشى فى الواقع إلى فن قديم بال.

- بالله لا تنكأ الجروح.

- العلماء أقوياء بالحقيقة ونحن قوتنا مستمدة من المال الذى يفقد شرعيته يوماً بعد يوم.

- لذلك أقول لك إن الموت يمثل أملاً حقيقياً فى حياة الإنسان.

ونظر إلى عينيها الخضراوين برقة وقال :

- بثينة ، هل أطمع أن تعطينى بالآ تفرطى فى دراستك العلمية ؟

- أظن ذلك ولو أن الشعر سيظل أجمل ما فى حياتى .

- ليكن ، لن أجادلك فى ذلك ، ويمكن أن تكونى شاعرة وفى ذات الوقت مهندسة مثلاً .

- يبدو أنك مشغول بمستقبلى .

- طبعاً لا أحب أن تنتهى يوماً فتجدى نفسك فى العصر الحجري على حين يعيش من حولك فى عصر العلم .

- لكن الشعر . . .

فقاطعتها :

- لن أجادلك يا عزيزتى ، صديقى مصطفى يجد فى العلم ديناً وشعراً وفلسفة ، لكننى لن أجادلك ، أنا سعيد بك وفخور « (١٩) » .

---

(١٩) نفس المصدر، ص ٤٤ / ٤٧ .

ومع تغير عاطفته نحو زوجته - وهو وجه آخر من أوجه تحوله العاطفى - يعود تيار الوعي من جديد ملحا بذكريات من الماضى . إن ما كان فى الماضى علاقة حب ترمز إلى الحيوية، والكفاح، والبناء، أصبح اليوم علاقة روتينية متجمدة، ترمز إلى التحجر الأكبر فى حياته . والغريب أن فيض الذكريات الذى يتوالى على نفسه من الماضى لا يهون قليلا أو كثيرا من حالة الرفض المطلق التى يحس بها نحو زوجته . إن ظروف ارتباطهما لم تكن تقليدية بحال من الأحوال، وكان من الممكن أن يكون ذلك عاملا على بقاء حياتهما متجددة بروح الحب وروح المغامرة، ولكن ما أصاب حياته كلها أصاب هذا الجانب الحيوى منها، والأسلوب المستخدم هنا لتوصيل الإحساس بالتغير العاطفى - مع أنه يشبه تيار الوعي - أقرب إلى شريط الذكريات، وتداعى المعانى المحيطة بالموضوع من الماضى على نحو لا يتصل بالحاضر إلا من حيث كون هذا الحاضر قد فجر عملية التداعى هذه :

« وتنظر إليها وتسأل ماذا جاء بها أو ماذا جاء بك ومن ذا قضى بهذه السخريّة اللعينة ؟ »

- مصطفى ها هى الفتاة !

- الخارجة من الكنيسة ؟

- هى هى .. انظر إلى فستانها الأسود حدادا على عمها .. أى ملاحظة !

- ولكن الدين !

- لم أعد أكثرث لهذه العوائق ..

وقلت لها يسعدنى أن تنازلت بقبول معرفتى . فى حديقة العائلات قدم عمر الحمزاوى المحامى نفسه فتمتعت بصوت لا يكاد يسمع «كاميليا فؤاد» . ياعزيزتى حبنا أقوى من كل شئ وسوف نتغلب على أى عائق فقالت وهى تتنهد: «لا أدري» .

ويوماً ضحك مصطفى في جو عاصف وقال :

- إنى أعرفك منذ عهد آدم، بحاتة عن المتاعب، زوبعة فى بيتك وزوبعة فى بيتها وأنا حائر بينكما... .

ثم ما أجمل موقفه وهو يرفع كأسه صائحاً :

- مبروك عليكما، أصبح الماضى فى خبر كان، ولكن تضحيتك لا تقاس بتضحيتها، وللعقائد طغيان حتى على الذين نبذوها، صحتك يا زينب، صحتك يا عمر... .

وانتهى بك جانباً وراح يقول وهو سكران تماماً :

- لاتنس الأيام الأليمة، لاتنس الحب أبداً، تذكر أنه لم يعد لها أهل فى هذه الدنيا، مقطوعة من شجرة، ولا أحد لها سواك.

تزوجت قلباً نابضاً لا حدود لحيوته، وشخصية فاتنة حقاً، تلميذة مثالية للراهبات، مهذبة بكل معنى الكلمة، مدبرة حكيمة كأنما خلقت للتدبير والحكمة، قوة دافعة للعمل لا تعرف التوانى، ونظرة ثابتة فى استثمار المال، ارتفعت فى عهدها من غمار العدم إلى التفوق الفريد والثروة الطائلة، ووجدت فى حرارة حبها عزاء عن الفشل والشعر والجهد الضائع، رمز الجنس والمال والشبع والنجاح، فماذا جرى ١٩ « (٢٠).

لقد انتهت العلاقة العاطفية بينهما إلى طريق مغلق، ولم تعد الإدارة تفيد شيئاً. وهو لا ينسب إليها خطأ معيناً فيما تم، بل على العكس يصفها بأنها متكلمة وهو أبكم، محبة وهو كاره، حساسة وهو بليد، حبلى وهو عقيم. إن المشكلة الأصلية التى يعانىها هى المسئولة عن التجمد الذى أصاب علاقتهما. ويسهم تيار الوعى إسهاماً فعالاً فى تكوين حجة نفسية صامته يطمئن عمر الحمزاوى بها إلى

أن المعين العاطفى بينهما قد نضب تماماً، وأن شيئاً لم يعد يهم. إنه يحاورها، وهو فى الوقت نفسه يرتد إلى داخله بسرعة - عن طريق تيار الوعى - يبحث فيه عن سبب واحد يدعو لاستمرار علاقتهما فلا يجد، بينما يجد أسباباً كثيرة تدعو إلى تجميد هذه العلاقة ونهايتها. والموقفان كلاهما - الإحساس بالنهاية والمصارحة بها - يمثلان فى الوعى فى وقت معاً وهما متداخلان تداخلا يجعل منهما نسيجاً واحداً يصعب فيه التمييز الكامل بين العناصر التى تنتمى إلى الواقع الخارجى، والعناصر التى تنتمى إلى مجرى الشعور، وذلك بسبب السرعة الشديدة التى يتم بها التنقل بين هذه العناصر :

« - أجل هناك امرأة مادمت تصرين على أن تعرفى . .

والكراهية نبتت فى مستنقع آمن مكتظ بالحكم التقليدية والتدبير المنزلى، ولا عزاء فيما بلغناه من ثراء ولحاح فالعفن قد دفن كل شيء وحسبت الروح فى برطمان قذر كأنها جنين مجهض. واختنق القلب بالبلادة والرواسب الدسمة. وذبلت أزهار الحياة فجفت وتهاوت على الأرض ثم انتهت إلى مستقرها الأخير فى مستودعات الزبالة.

- ابكى ما شاء لك البكاء ولكن عليك أن تسلمى بالأمر الواقع.

فقد قتل الضجر كل شيء. وانهارت قوائم الوجود بفعل بضعة أسئلة. وقلت له تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غداً فقال لى السنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها » (٢١).

إن السؤال الفلسفى الذى ينتهى به الاقتباس السابق هو الذى خرج بالمشكلة فى نفسه من حيز الكمون إلى حيز الوعى وتشكيل السلوك. وقد استمر صاعداً فقضى على كل أنواع الحلول التى تبناها ليصبح بها وضع حياته. إن وقفة قصيرة

---

(٢١) نفس المصدر ص ٩٩، ١٠٠.

فى الصحراء كشفت له من معنى الوجود ما لم يكشفه له حل من تلك الحلول .  
وقد أسرع الحدث إلى نهايته، مجتازاً ومحطماً كل الحواجز التى قد تربط عمر  
الحمزأوى بالحياة العادية . لقد أصبح واضحاً الآن أن نفسه قد عافت كل أنواع  
الحياة، وما هذه التغييرات التى يضطرب خلالها إلا تخبط الطير المذبوح . وقد  
استمر به الحال حتى انتهى مصمماً على الذهاب . والحالة التى انتهى إليها حالة  
تجمع الحلم إلى الواقع، والرمز إلى الحقيقة، فالمادة التى تشكلها منتزعة من  
الأحداث التى مرت به فى حياته القلقة المتجمدة، ولكنها فى مرحلة التحول الجديد  
تأخذ أشكالاً جديدة مركبة من عناصر متنافرة، فمصطفى الأصلحة أصبح غزير  
الشعر، والوجوه الإنسانية تأخذ شكل الورود، وملامح الناس الأقربين يأخذ  
بعضها شكل البعض الآخر، والأشجار تنرم بالشعر، والحية ترقص فى مرج،  
والثعلب يحرس الدجاج، والحنافس تغنى !!

ما معنى هذا الخلط الشديد فى معطيات الأشياء، وفى العناصر التى تشكل  
عالم البطل فى مرحلة انهياره الأخير، معناه تغلغل العبث فى كل شئ، ومعناه  
عدم ثبوت حقيقة واحدة من الحقائق، ومعناه - أخيراً - أن الإنسان الفرد قد  
يتخبط، وقد يضل، وقد تختلط فى وعيه القيم، وقد تنتهى حياته على هذا النحو  
الغريب .





## ثرثرة فوق النيل

أول ما يلاحظه القارئ على رواية «ثرثرة فوق النيل» أن نجيب محفوظ يدفع فيها، في مرحلة متقدمة، بالجو الروائي كله، إلى درجة عالية. ولا أقول مسرفة، من الرمز. وهناك مجموعة من المظاهر التي تتضح منذ الخطوات الأولى لهذا العمل، والتي تهدف إلى تجريد كل من الحدث والشخصية من قدر كبير من الأبعاد «الواقعية»، مع تكبير الإحساس بالأبعاد التي تساعد على تخطي الواقع، وتكوين صورة رمزية.

من هذه المظاهر البيئة المكانية التي ينمو فيها الحدث، فقد اختار نجيب محفوظ هذه البيئة على نحو يحفل بالدلالات الرمزية. وبيئة الحدث في الجانب الأعظم من الرواية هي «العوامة»، والحدث لا يكاد يتجاوزها إلا في حالات نادرة جداً، مثل تقديم صور خاطفة من مكان عمل أنيس زكى، ومثل الساعات القليلة التي خرجت فيها المجموعة بسيارة رجب القاضى في رحلة ليلية مرتجلة، اصطدمت فيها السيارة برجل مجهول فقضت عليه، هذه البيئة المكانية التي اختيرت مسرحاً للحدث بيئة تحمل من دلالات الرمز أكثر بكثير مما تحمل من دلالات الواقع، فهي بيئة مؤقتة من وجوه كثيرة، ونتيجة لهذا فهي لا تعطينا إحساساً مجسماً بالحياة المستقرة، بمقدار ما تعطينا الإحساس بنوع من الحياة يتأرجح على حافة الواقع. وهي بيئة لا تعتمد على «أرض» ثابتة، فهي تهتز لمجرد وقع الأقدام، وهي صالحة لنوع معين، مؤقت، من الحياة. إنها بهذا الوصف تحمل شبيهاً بالبيئة المؤقتة ذات الدلالات الرمزية التي نَجدها تتكرر في قصص كتاب مشهورين من أمثال همنجواى وسومرست موم. محطات السكك الحديدية المعزولة، والبواخر

المسافرة فى عرض البحر، وما إلى ذلك من البيئات التى قصد بها إشاعة الإحساس فى نفوسنا بجو خاص مؤقت، غير ثابت، يرمز إلى الواقع، ولكنه ينفصل عنه على نحو ما.

ويتصل بهذه البيئة المكانية، ويساعدها على اكتساب قيمة رمزية فى الرواية، عنصر الزمن. وهو هنا، على أهميته القصوى، عنصر لا يكاد يحس، فهو مضغوط إلى الحد الذى لا يوجد فيه تطور زمنى روائى بالمعنى المعروف. ويتجلى هذا فى إعطاء الإحساس بسرعة مرور الزمن، وتشابه لياالى العوامة تشابهاً يكاد يكون تاماً. وليست هناك أحداث متتالية بارزة تحدد معالم الزمن وإنما هناك، على العكس، استواء يكاد يكون مطرداً بين لحظاته. وقد سمح هذا النوع من المعالجة للحدث أن يتغلغل على نحو عمودى فى هذا الزمن المضغوط، ولا يطفو على سطحه الممتد، لسبب بسيط، هو أن هذا السطح الممتد لا يكاد يوجد. ويصعب علينا، بعد أن نفرغ من قراءة الرواية، أن نستحضر صورة لامتداد زمنى داخلها. لقد أسهم هذا النوع من معالجة الزمن فى تكثير الإحساس بنوع المشاعر المطروحة فى العمل الفنى، وفى ضمور الإحساس بواقعية الزمن. وقد ساعد كل ذلك على تقبل العمل باعتباره رمزاً لشيء ما، لا صورة واقعية لشيء ما.

وتأتى بعد ذلك الشخصيات، وهى بدورها عامل من العوامل التى تساعد على إعطاء «ثروة فوق النيل» قيمة رمزية. وأول ما ينبغى أن يحتل اهتمامنا هنا هو السياق الذى تقدم فيه شخصية أنيس زكى، أغنى شخصيات الرواية وأهمها على الإطلاق. فأنيس زكى شخصية غريبة، وتسجل غرايتها بمقدار ما يخلع عليها نجيب محفوظ من صفات وخصائص ليست فى العادة صفات وخصائص الشخصية «السوية» العادية. وقد رسم نجيب محفوظ الإحساس بالغربة، فيما يتصل بهذه الشخصية على نحو فتح أماننا الباب واسعاً لنفكر فى هذه الشخصية باعتبارها قيمة رمزية، أكثر مما نفكر فيها باعتبارها قيمة واقعية. وأحب أن أقول إننى لا أقصد

بغرابية الشخصية عدم إمكان وجودها فى واقع الحياة، وإنما أقصد أن القارئ العادى لا يتقبل هذه الشخصية باعتبارها شخصية يمكن أن يجد فيها نفسه، أو يمكن أن يجد فيها أحد معارفه الأقربين ممن تقترب صفاتهم من صفاته، وإن كان من الممكن أن يجد فيها أحد الذين يصادفهم بين حين وآخر، معزولين على نحو ما عن تيار الحياة العادية، ومضطربين على نحو ما على حافة المجتمع لا فى مجرى تياره العام.

وقد لا تكون وظيفة أنيس زكى، فى قلم «المحفوظات» بوزارة الصحة، أغرب شىء حوله. والغربة فى الواقع تنبع من داخله أكثر بكثير مما تنبع من الظلال التى قد تحيط بطبيعة عمله. إنها هذا الإحساس بالانقطاع الكامل بينه وبين من حوله وما حوله، وهذا الجو الغريب الذى يعمل فى باطنه فيخلق حالة التضاد الحاد بين عالمه الخاص، والعالم الذى يفترض أن يكون متمياً إليه. وقد نقول إنه «الإدمان» وما يجره على صاحبه من نتيجة طبيعية هى تدمير كل الوشائج التى تصل المدمن بالعالم العادى، ولكن علينا أن نسأل أنفسنا قبل ذلك عن سبب هذا الداء نفسه. إننا نواجه فى الحقيقة فى شخص أنيس زكى كياناً مدمراً، لا من الإدمان وحده، مع أن الإدمان كاف فى تدميره، وإنما من عوامل فى تاريخه النفسى أعمق من ذلك بكثير. قل إنها خيبة الأمل فى تحقيق أى شىء من وراء الاكتراث بالهموم العامة. قل إنها الفجيرة فى روجه وابته التى استقرت فى نفسه مصدراً دائماً للمرارة وعدم المبالاة بالحياة. ونحن، بعد تدهور الشخصية الجديدة بفعل الإدمان، نواجه شخصية تعيش فى عالم من التهيؤات والخيالات، الأمر الذى يجعلها - مع تهيواتها وخيالاتها - أدخل فى عالم الرمز منذ البداية.

إن المنظر الذى يرسمه نجيب محفوظ فى ذهن أنيس زكى لرئيس القلم يدفع بالجو إلى حالة أحب أن أسميها «تبخير» الحدث الواقعى، ومحاولة وضع صورة خاصة مكانه، صورة تهدف إلى تعميق الإحساس بعدم المعقولة فى كل شىء، ابتداء من العمل الروتينى، إلى انسجام النسب فى تركيب الجسم البشرى.

«ودبت حركة عجيبة فى رئيس القلم فشملت أعضاء الظاهرة فوق المكتب، حركة تموجية بطيئة ولكنها ذات أثر حاسم. راح يتنفخ رويداً فيمتد الانتفاخ من الصدر إلى الرقبة فالى الوجه ثم الرأس. حملق أنيس زكى فى رئيسه بعينين جامدتين. وإذا بالانتفاخ البادى أصلاً بالصدر يتضخم فيزدرد الرقبة والرأس، ماحياً جميع القسمات والملاح، مكوناً من الرجل فى النهاية كرة ضخمة من اللحم. ويبدو أن وزنه خف بطريقة مذهلة فمضت الكرة تصعد ببطء أول الأمر ثم بسرعة متدرجة حتى طارت كمنطاد والتصقت بالسقف وهى تتأرجح»<sup>(١)</sup>.

والصمت الذى يلتزمه أنيس زكى فى معظم الرواية، ثم حديث النفس الذى يعتكز فى داخله دون توقف، آيتان كذلك على أن هذه الشخصية قصد تقديمها على أنها رمز، فلنا أمام شخصية، ذات أبعاد واقعية، تتلاءم مع أبعاد الواقع بالإيجاب أو بالسلب، وإنما نحن أمام شخصية تتجافى عن الواقع، وإن مثلت بعض ملامحه الدالة لتشكيل منها معنى رمزياً. لقد ختم نجيب محفوظ على فم أنيس زكى ليتيح الفرصة أمام نفسه لكى تنفجر بحرية غير محدودة، وليؤكد عن طريق تفجير تيار وعى الشخصية مغزى هذه الشخصية، الأمر الذى قد لا يستطيع أداءه بالحركة الخارجية لهذه الشخصية، أو تفاعلها مع الأحداث، مهما بلغت هذه الحركة، ومهما بلغ هذا التفاعل. وقد ساعد على ذلك كله الرصيد الثقافى الضخم الراقى فى أعماق أنيس زكى، إذ أعطى ذلك فرصة لبناء مجموعة من الصور والمواقف المتضادة فى دائرة وعيه، وجعل من شخصيته شخصية محورية فى الرواية، فزيادة على كونه قطب دائرة المجتمعين حول «الكيف»، وزيادة على كونه المستول عن شئونه، أو «ولى النعم» كما يسمونه هم، فهو أيضاً مركز العمل الفنى كله، تتجمع عنده الأحداث الجزئية البسيطة الناشئة عن جلسة المدمنين، والمعانى التى تتولد عن «الثرثرة»، فيعطيها معنى، وفلسفة خاصة. وصحيح، على ما يظهر، أن كل شئ عنده يبدأ من العبث، وينتهى إليه، ولكن حتى الإحساس

---

(١) ثرثرة فوق النيل ص ٥ ، ٦ .

الصحيح بالعبث محتاج إلى مثل هذه الشخصية الغنية التى صهرتها التجارب، وصهرتها الثقافة، حتى أسلمتها إلى هذه الحالة الخاصة من الإحساس الحاد بالعبث، فالعبث، باعتباره فكرة فلسفية، أمر لا تستطيع سبر غوره إلا نفس قد أعدت إعداداً خاصاً. ولا يكفى فى هذا الإعداد تراكم ألوان خيبة الأمل على المستوى الشخصى، ولا يكفى كذلك الاستعداد الطبيعى لرؤية الجوانب المظلمة فى الحياة، وإنما لابد لكل ذلك من قدرة ذهنية ونفسية تستطيع أن تجمع الإحساسات الغائمة بمعنى العبث لتجعل منها فى النهاية معتقاً، وأسلوب حياة.

إن أنيس زكى - كما قلت - شخصية معدة بعناية تتجاوز الواقع، وتقف على طريق الرمز، وهى تملك من الخصائص فى الرواية ما يؤهلها لذلك حتى من قبل أن تصبح مركز اجتماع العوامة. كل عالمها يرتد إلى الداخل، ولا يبقى مما يصلها بالعالم الخارجى سوى ذلك النوع من الدهول الذى يساوى الانفصال التام عن هذا العالم. وهو نفسه على وعى بهذا: «عيناي تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله»<sup>(٢)</sup>. وعالمه الداخلى عالم متحرك بشدة، تختلط فيه معطيات قمتها الإحساس بالعبث، وقاعدتها أحداث الماضى، ما جربته النفس بالفعل، وما ثقفه العقل بالنظر. والصورة التى تكونها هذه المعطيات فى النهاية صورة متكاملة، تهدف إلى إعطاء الإحساس بالقهر والإحباط. لقد عاد أنيس زكى من مقابلة «توييخية» مع المدير العام وحديث نفسه يجرى على النحو التالى:

«وأخرج من الدرج محبرة وراح يملأ القلم. عليه أن يعد البيان من جديد. وحركة الوارد. لا حركة ألبة فى الحقيقة. حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار. فى غيبوبة الدوار تخفى جميع الأشياء الثمينة. من بين هذه الأشياء الطب والعلم والقانون. والأهل المتسبون فى القرية الطيبة. والزوجة والابنة الصغيرة تحت غشاء الأرض. وكلمات مشتعلة بالحماس دفنت تحت ركاس من الثلج. ولم يبق فى

---

(٢) نفس المصو، ص ١٩.

الطريق رجل . وأغلقت الأبواب والنوافذ . وثار الغبار لوقع سنابك الخيل . وصاح الممالك صيحات الفرح في رحلة الرماية . كلما عشروا على آدمى فى مرجوش أو فى الجمالية أقاموا منه هدفاً لتدريسهم . وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون . وتصرخ الثكلى : «الرحمة يا مملوك» فينقض عليها الصائد فى يوم اللهو . بردت القهوة وتغير مذاقها ومازال المملوك يضحك ملء شذقيه . وحل الصداق مكان الخيل ومازال المملوك يضحك . وهم يطلقون اللحى ويشيرون السخبار . ويفرحون بالأبهة والتعذيب .

ودب نشاط مرح فى الحجرة القائمة مؤذناً بوقت الانصراف» (٣) . فإذا تركنا أنيس زكى - مؤقتاً - إلى بقية شخصيات الرواية نجد أن نجيب محفوظ قد اختار هذه الشخصيات وقدمها على نحو يبرز أنها نماذج معينة لقيم معينة أكثر منها شخصيات واقعية . وأريد أن أبتدئ بشخصية عم عبده ، حارس العوامة ومدير شئون روادها . وإن صلته بالعوامة تتجاوز مهنة الحراسة إلى نوع من الإخلاص والفناء الذى يجعل منهما - هو والعوامة - شيئاً واحداً . وهو يعنى ذلك كل الوعى ، ويعبر عنه فى عبارة شديدة التركيز ، واسعة الدلالة ، يمكن أن تحمل من الظلال الرمزية ما يجعل لها معنى قومياً عاماً : «أنا العوامة لأنى أنا الحبال والفنطيس ، وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار» (٤) .

وشخصية عم عبده هذه تحمل من البداية إلى النهاية طابع الغموض والغربة ، وذلك أمر يساعد فى النفس على فصلها عن دائرة الواقع ، وإحاقها بعالم الرمز ، فنحن لا ندرى من أين أتت ولا كيف ، لا ندرى شيئاً عن أصولها أو فروعها ، ومن ناحية أخرى نرى فيها كثيراً من المتناقضات ، الإخلاص الشديد للقيمة العيش ، وللواجب ، ولحق الله ، فهو يؤم الناس فى الصلاة ، ويقوم بجلب «الحشيش» إلى مجموعة العوامة ، وجلب بنات الليل إلى أنيس زكى من شارع

(٣) نفس المصدر ، ص ١٠ ، ١١ .

(٤) نفس المصدر ، ص ١٥ .

النيل، ويحوط به، مع كل هذا، صمت يجعله لا ينطق فى طول الرواية وعرضها إلا بضع عبارات تمليها الضرورة القصوى. هذا عدا صوته الذى ينطلق بالأذان، وكلمة «أوه» التى يختفى وراءها هارياً من كل سؤال يهدف به أنيس ركى إلى سبر أغواره فى لحظات انفرادهما.

أما بقية الشخصيات فيكفى - لكى ندرك قيمتها الرمزية - أن أقول إن نجيب محفوظ قد قدمها - كما قدم شخصية أنيس ركى - بمستويات متعددة. ونحن أولاً نواجهها بأسمائها المجردة، وقليل جداً من التعريف بها. ليلى زيدان، وأحمد نصر، ومصطفى راشد، وعلى السيد، وخالد عزوز، وسنية كامل، ورجب القاضى. ثم تنضم إلى المجموعة سناء الرشيدى، ثم سمارة بهجت. ولا نلبث - فى مرحلة ثانية - أن نتعرف على هذه الشخصية من المستوى الذى يراه بها رجب القاضى، وذلك حين يقدمها لصديقتها سناء. ثم يأتى مستوى ثالث تقدم به الشخصيات - أو أهمها - وذلك حين نراها من وجهة نظر سمارة بهجت فى مشروع المسرحية التى تنوى كتابتها.

هذا اللعب بتقديم الشخصيات على مستويات مختلفة، ومن وجهات نظر مختلفة، يخدم - فيما أرى - فكرتى القائلة بأن نجيب محفوظ قد قصد بشخصيات روايته «ثرثرة فوق النيل» تقديم نماذج رمزية، ولم يقصد تقديم شخصيات واقعية، أو بعبارة أدق لم يقصد تقديم معادل فنى لشخصيات واقعية. ولكى ندرك صورة أوضح للملامح الشخصيات فى مستوياتها التى تقدم بها أقتبس هنا - فى جدول توضيحي - حديثاً - عن بعض شخصيات الرواية من واقع تقديم رجب القاضى لها، ثم من واقع ما دونته سمارة بهجت فى مفكرتها. ولأئنى لا أريد لهذا الاقتباس أن يطول، ولأن الحديث عن هذه الشخصيات فى الرواية يخدم كله - على نحو متساو - الفكرة التى أحاول توضيحها، فقد اخترت اقتباس الحديث عن ثلاث شخصيات، هى شخصية أحمد نصر، وشخصية على السيد، وشخصية أنيس ركى، وكان الاختيار عشوائياً:

الشخصية	كما يقدمها رجب القاضى لسناء	كما تراها سمارة بهجت فى مشروع مسرحتها
أحمد نصر	مدير حسابات الشئون، موظف خطير، ومرجع فى عديد من الخبرات كالبيع والشراء وكثير من الشئون العملية المفيدة، وله ابنة فى مثل سنك، ولكنه زوج شاذ يستحق الدراسة، تصورى أنه زوج منذ عشرين عاماً، ولم يخن زوجته مرة واحدة، تعلقاً بحياته الزوجية، لذلك أقترح أن يكون موضع دراسة فى المؤتمر الطبى القادم <sup>(٥)</sup> .	موظف كفف فيما يقال. ذو خبرة مذهلة بالحياة اليومية والعملية. موفق فى حياته الزوجية وله ابنة فى سن المراهقة. متدين روتينى فيما أعتمد. وهو فى الجملة شخص عادى ولا أدرى كيف يخدم أغراض المسرحية. وثمة سؤال هام: لماذا يدمن الجوزة؟ ولندع جانباً ما يقال عن البواعث الجنسية فهل عنده ما يهرب منه؟ على أى حال يجب خلقه من جديد باعتباره غير قانع فى أعماقه باستغراق الوظيفة والأسرة لحيويته. إنه يشعر فى راية من نفسه بأنه مسئول، أو يجب أن يكون مسئولاً، عما يجرى حوله، ولأنه مؤمن فهو أعظمهم توازناً ولكنه رغم ذلك وربما بسبب ذلك أيضاً يحزنه أنه شئ لا يقدم ولا يؤخر فى الحياة. على ذلك يمكن أن نعد اهتمامه المشهور بالمشكلات الصغيرة كإدماجه نوعاً من الهروب من إحساس التفاهة الذى يطارده. وسيمارس تعاسته الحفوية دون وعى، وسيظل فى الظاهر الرجل المتوازن المطمئن المقيد حتى تكشفه البطلة أمام نفسه وربما فى سياق غرامه بها <sup>(٦)</sup> .

(٥) نفس المصدر، ص ٣٤، ٣٥.

(٦) نفس المصدر، ص ١١٠.



الشخصية	كما يقدمها رجب القاضى لسناء	كما تراها سمارة بهجت فى مشروع مسرحتها
<p>على السيد</p> <p>الأستاذ على السيد، الناقد الفنى المعروف، طبعاً قرأت له كثيراً، وأحب أن أخبرك بأنه يحلم كثيراً بمدينة فاضلة خيالية، أما عن واقعه فهو متزوج من اثنتين، وصديق سنية كامل والبقية تأتى (٧).</p>	<p>أوهى النشأة. أتم دراسته بعد ذلك فى كلية الآداب. وأتقن الإنجليزية فى مدارس برلتز. فهو مناضل وعلى بينة من هدفه القريب العملى، وله زوجتان، القديمة من القرية والجديدة من القاهرة ولكنها ست بيت، امرأة تقليدية لترضى نوازع المحافظة للسيادة. وهو ينو بقلبه الكبير الذى أبقى على الزوجة الأولى ولكنه خنزير كما تشهد بذلك علاقته الغريبة بسنية كامل. وكناقد فنى فهو وغد كبير، يقيم أسسه الجمالية على المنفعة المادية فلا يضطر إلى قول الحق إلا إذا خافه الحظ وعند ذاك ينقلب هجاء ساخراً بلا رحمة. يطارده الإحساس بالتفاهة والخيانة والعبث فيمضى فى سبيل الجوزة والأحلام الغريبة عن إنسانية جديدة تتخايل أمام عينيه الذاهلتين من خلال الضباب المهلك. وهو مثال لطائفة من المعاصرين الذين يهيمنون على وجوههم بلا عقيدة ولا خلق، ولا يتورع عن ارتكاب جريمة إذا أمن العقاب (٨).</p>	

(٨) نفس المصدر ، ص ١١١ .

(٧) نفس المصدر ، ٣٥ .

الشخصية	كما يقدمها رجب القاضى لستان	كما تراها سمارة بهجت فى مشروع مسرحتها
أنيس ركى	أنيس ركى موظف بوزارة الصحة، ولى أمر عوامتنا، وزير شئون الكيف، رجل مشقف كحضرتك، وهذه مكتبته، وقد طاف بكليات الطب والعلوم والحقوق فمضى بعلومها دون شهاداتها كائى رجل لا تهمة المظاهر، من أسرة ريفية محترمة، ولكنه يعيش منذ دهر وحيداً فى القاهرة، كأنه إنسان عالى، ولا تسيئ الظن بسكوته إذا لم يحادثك كثيراً فهو يهيم فى الملكوت <sup>(٩)</sup> .	موظف خائب. زوج سابق، أب سابق، صامت ذاهل ليلاً ونهاراً، مشقف فيما يقال، ولا يملك من الدنيا إلا مكتبة دسمة. يخيل إلى أحياناً أنه نصف مجنون، أو نصف ميت لمح فى أن ينسى تماماً ما يهرب منه. نسى نفسه. توحى ضخامة هيكله بقوة كان يمكن أن توجد. يمكن أن تصفه بأى شيء أو ألا تجد له صفة على الإطلاق. سره فى رأسه. يمكن أن تطمئن إليه كما تطمئن إلى مقعد خال. قابل للاستغلال الكوميدي ولكنه لن يكون له دور إيجابى فى المسرحية <sup>(١٠)</sup> .

وإذا افترضنا - حتى على نحو تعسفى - أن العوامة ترمز إلى مصر، وأن  
هذه النماذج ترمز إلى أبنائها، فإننا نلاحظ أن هذه النماذج تمثل فحسب طائفة من  
الذين يسمون - تجاوزاً - بالمتقنين، فهم جميعاً ينتمون إلى طبقة الموظفين، أو  
الذين كان من الممكن أن يكونوا موظفين، ولا يوجد من ينتمى إلى غير هذه  
الطائفة. والملاحظ أيضاً أنهم لا يمثلون حتى هذه الطائفة تمثيلاً كاملاً، وربما  
يمثلون فحسب قطاعاً تقترب جوانبه من مهن متشابهة كالسينما، والنقد الفنى،  
والصحافة. والنظرة الأولى إلى الجو الذى يعيشون فيه تعطى الإحساس بالاختناق  
الكامل، وفقدان الأمل فى أى أمل، فالتحلل الظاهر من كل مسئولية، ومن كل

(١٠) نفس المصدر، ص ١١٣ .

(٩) نفس المصدر، ٣٤ .

فكرة مفيدة، تحلل كامل. والقيم النظرية والعملية تبدو وكأنها لا وزن لها على الإطلاق، والشئ الواضح الوحيد فى عالمهم هو الضياع فى الإدمان، والحياة الميكانيكية دون هدف، ودون معنى. هذا كله والعوامة - مصر - من تحتهم تعتمد على أساس رجراج، ولا يحميها من أن تنجرف سوى الحبال والفناطيس، دون أى مجهود للصيانة من قبل هذه الطائفة التى تعيش فيها، وسوى العملاق عم عبده الذى يسرف فى اكتراثه بها، والذى ينال إعجاب الجميع لدرجة أن على السيد - ليلاحظ الرمز - يقول : «إن العالم فى حاجة إلى رجل فى عملاقته لستستقر سياسته» (١١).

وقد يتضح من الجدول السابق أن كل شخصية من هذه الشخصيات تهرب فى الإدمان من شئ ما، وهذه النقطة تفتح الباب على مصراعيه أمام سؤال مهم: هل ثمة إجرام فى حق الوطن، وفى حق المسئولية العامة، من قبل هذه النماذج من المواطنين، أم أن هناك بواعث تدفن الجذوة المتوهجة، ومن ثم فإن هناك أملاً فى نفث الرماد لتبدو الجذوة صريحة متوهجة من جديد توهج لهب المجمرة التى يدور حولها «الكيف»، والتى تلعب دوراً مهماً فى الرواية؟. إن أحمد نصر يجب خلقه من جديد - كما ترى سمارة بهجت - باعتباره شخصية حية، يمثل هربه رفضه الفادح لاستغراق الوظيفة لكل طاقته. فمأساته الحقيقية تكمن فى شعوره بأنه طاقة معطلة لا تقدم ولا تؤخر. ولكن هذا الأمل فى الخلاص إذا كان واضحاً بالنسبة لعلى السيد فهو ليس واضحاً بنفس القدر بالنسبة للآخرين؛ فما تزال التفاهة، والانحلال، وعوارض أخرى كثيرة للضعف الخلقى هى صفاتهم الواضحة، ومع ذلك كله فإن شعوراً خفياً بالرفض لدى معظم هؤلاء لا يكاد يخطئه الإنسان. ولعل هذا الرفض هو الذى يجمعهم على الإدمان المهلك. وهذا الرفض الخفى ترفده روافد عدة؛ يرفده الملل من الركود العام فى الحياة، ويرفده الإحساس بالإحباط والقهر، الأمر الذى قد يصل إلى إحساس حاد بالعبث، يشيع

---

(١١) نفس المصدر، ص ٢٧ .

فى جو الرواية كله، ويحرر هذه النماذج البشرية من التفكير والسلوك بالطريقة التى تحكم المجتمع العادى لدرجة يبدو معها أن الخوف من كل شىء قد حررها من الخوف نفسه. ويرفده الشعور بالمرارة الشديدة نتيجة لما هو موجود فى المجتمع من تناقض فادح بين القول والفعل، والشعار والتطبيق. وبضاعة الفهم والسلوك العملى. ويرفده - إن حقاً وإن باطلاً - اعتقاد هذه النماذج فى أن السفينة تجرى دون معاونتها، وإذن فالاكتراث مرفوض لأنه لا معنى له.

وهذه القضية - قضية الاكتراث العام - تناقش على نحو تفصيلى فى «ثرثرة فوق النيل» وتناقش من زوايا متعددة. والعنصر البشرى الذى يتسبب فى تحريكها داخل الرواية هو تلك الصحفية المكتثرة الطارئة على العوامة سمارة بهجت. وهى تثير هذه القضية بحكمة وذكاء، وتثيرها على نحو يصح معه القول - دون تعسف - بأن نجيب محفوظ قد قصد بإثارة هذه القضية مناقشة موقف المثقفين عموماً مما يجرى فى الحياة العامة. ويبدو على كل حال أن هؤلاء بالتالى لهم منطقهم، وأسلحتهم التى يدافعون بها عن أنفسهم حين يهاجمون. بل إنهم يضغطون بالقضية قصداً فى بعض الأحيان ليعطوا أنفسهم فرصة الدفاع عن أنفسهم، وذلك فى الحالات التى تبدو فيها سمارة بهجت مترددة فى توجيه أى نقد لموقفهم:

« وقال مصطفى راشد :

- أنا محام، والمحامى بطبعه سئى الظن، وأكاد أتخيل الآن ما يدور فى رأسك عنا... »

- لا شىء فى رأسى مما تظن... »

- مقالاتك تزخر بالنقد المرير للسلبية. ونحن يمكن أن نعد - فى نظر البعض - السلبية نفسها !

- لا لا، لا يجوز الحكم على الناس فى أوقات فراغهم... »

فقال رجب ضاحكاً:

- إنها بالأحرى أعمار فراغ !

- لا تذكرنى بأنى غريبة عنكم.

فقال أحمد نصر:

- قلة ذوق أن نجعل من أنفسنا موضوعاً للحديث بينما أن المهم حقاً هو أن

نعرف عنك ما نجعله.

- لست لغزاً.

وقال على السيد:

- ومقالات الكاتب تتكفل بالكشف عنه . .

فسأله مصطفى راشد :

- هل تفعل ذلك مقالاتك النقدية ؟

وضح المكان بالضحك. حتى على السيد ضحك طويلاً.

وقال ومازالت أساريره . . ضاحكة :

- إنى أحذكم أيها المنحلون العصريون ومن شابه أصدقاءه فما ظلم، ولكن

هذه الفتاة صادقة للأسف !

فقال خالد عزور:

- كل قلم يكتب عن الاشتراكية على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالافتناء

والإثراء وليألى الأئس فى المعمورة. .

فتساءلت سمارة :

- هل تناقشون هذه الأمور كثيراً ؟

- كلا ولكننا ندفع إليها إذا عرض أحدهم بحالتنا « (١٢) .

وحين تتطور هذه القضية فى داخل العمل الروائى تبدأ جوانب أخرى لها فى التفتح، ويلوح أكثر من ضوء. وقد يخدم بعض هذه الأضواء موقف هؤلاء الذين يبدو، للوهلة الأولى، أنهم متعفنون دون أمل فى الإصلاح. وتزحف أسئلة ملحة على الذهن، تفتقها الحياة، لا تخلو من حركة وراء الظاهر الراكد، المعلن فى الركود. ما هو موطن الداء الحقيقى فى موقف هؤلاء المثقفين؟ وكيف تحولوا - وهم من جسم الأمة - إلى أعضاء شلاء، تمنع فى العجز حتى تصور لنفسها أن العجز هو قدرها الطبيعى؟ وبعبارة أخرى هل تقف هذه العناصر سلبية، وعاجزة، وعديمة الفائدة، لأنها بطبيعتها وبياراتها هكذا! أم أنها شلت لأنه لم يتح لها أن تودى دورها الطبيعى النشط فى المجتمع؟ هل سلبت الدافع والمحرك فانعدم اندفاعها وحركتها؟ هل نسيت لأنها نُسيت؟ هل ابتعدت عن المد الاجتماعى لأنها أبعدت عنه؟ وهل وجدت عزاءها فى الضياع والخيالات، وقدمت لضميرها المدفون علزاً واهياً على غياب دورها فى المجتمع؟ وهذه مشكلة كبيرة، وينبغى أن تتأملها النفس بكل تفهم وتعاطف. إن النعمة الراضية هنا ليست نعمة الرفض الميت كلية، وذلك على الرغم من أن ظاهراً الأمور قد يبدو كذلك. فهناك وراء ما قد يبدو على أنه عدم مؤثس شيء ما يلتهم. ويكمن هذا الشيء فى قدر من الوعى بغرابة موقف هذه النماذج حتى فى نظر هذه النماذج نفسها، ثم محاولة إيجاد أسباب لهذه الغرابة. ومجرد إحساس هذه الشخصيات بغرابة موقفها يبقى باب الأمل مفتوحاً. ووجود هذا الأمل هو الذى أتاح لتلك النماذج أن تبقى حية داخل العمل الروائى. ولو انقطع كل أمل لتجمدت هذه النماذج، ولاستحال نتيجة لذلك تقدم الحدث الروائى.

(١٢) نفس المصدر، ص ٥٤ ، ٥٥ .

على أننى أريد أن أذهب إلى أبعد من هذا فأقول إن المقارنة بين ما يظهر على أنه سلبية وبين ما يظهر على أنه أكثر مباشر قد تكشف فى القراءة الفاحصة عن نوع من الاكتراث العميق فيما يبدو ظاهراً على أنه سلبية. والتفكير الشامل فى الاكتراث، واستحضار العقبات المحيطة، قد يلغى حداً يتحول معه السلوك الظاهر إلى اعتزال فى حين تبقى المنابع المطمورة فى النفس زاخرة بالحركة، مكتنزة إلى أبعد الحدود. ولا أريد بهذا الكلام أن أدافع عن هذه الفئة التى تبدو وكأن كل شيء حولها ينبئ بالانحلال المطلق، كما أنى لا أريد أن أتعسف فألتمس باباً للأمل لا وجود له. إنما همى، فى المكان الأول، أن أقرأ النص الذى أمامى قراءة تتجاوز ما قد تعطى القراءة الأولى، وتدخل فى اعتبارها السياق العام للنص، وما يحيط به من ملاسات. والإنسان قد يستعين على هذا النوع من القراءة بالإيقاع الشعورى أو اللغوى الذى يتخلل الحوار والعبارات. وأنا أفعل هذا وفاء بحق النص الأدبى، ورغبة عن أن أخذه أخذاً هيناً. وقد يخطئ المرء الطريق الصحيح وهو يحاول مثل هذه المحاولة، ولكن «الخطأ» حيثئذ خير من بعض «الصواب» الناتج عن النظر القريب:

«ثم تساءلت بعد رشفة من الويسكى:

- ولكن ما آراؤكم أنتم؟

فقال مصطفى راشد:

نحن نعمل للرزق فى نصف اليوم الأول، ثم نجتمع بعد ذلك فى زورق ليسبح بنا فى الملكوت..

فسألت باهتمام حقيقى:

- ألا يهمكم حقاً شيء مما يدور حولكم؟

- قد ينفعنا أحياناً كمادة لضحكنا.

ابتسمت ابتسامة غير مصدقة، فقال مصطفى راشد:

- لعلك تقولين لنفسك إنهم مصريون، إنهم عرب، إنهم بشر، ثم إنهم مثقفون، فلا يمكن أن يكون هناك حد لهمومهم، الحق أننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر، نحن لا ننتمى لشيء إلا هذه العوامة ...

ضحكت كما تضحك لنكتة فعاد مصطفى يقول:

- مادامت الفناطيس بحالة جيدة، والخيال والسلاسل متينة، وعم عبده ساهراً، والجويرة عامرة، فلا هم لنا ...

- كلام لا يدخل العقل.

- لماذا؟

تفكرت قليلاً ثم ترجعت قائلة:

- لن أستدرج للهاوية، كلا، لن أسمح لنفسى بأن أكون ثقيلة الدم كتمثيلية هادفة ..

فقال على السيد :

- لا تصدقنى كلام مصطفى حرفياً، لسنا أنانيين بالدرجة التى صورها، ولكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة لرأينا أو معاوتتنا، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدى شيئاً، وربما جر وراءه الكلر وضغط الدم ... » (١٣).

إن ما يبدو أحياناً على أنه عجز عن المشاركة فى الأمور العامة يكشف فى بعض مواطن الرواية عن نقد اجتماعى وسياسى يكاد يكون صريحاً. ومعنى هذا أن نجيب محفوظ لم يسلب هذه المجموعة المطحونة التى تعيش على حافة المجتمع كل أسباب الوعى الخاص بالمشكلات العامة. وإذا أخذ التاريخ الذى كتبت فيه رواية «ثرثرة فوق النيل» فى الاعتبار، وما كان يعانيه الوطن إذ ذاك من هزات عنيفة صبح القول بأن هذه النماذج البشرية، التى ترمز فى شكلها الفنى إلى فئة

---

(١٣) نفس المصدر ، ص ٥٩ ، ٦٠ .



معينة من أبناء الوطن، تحس إحساساً عميقاً ببعض مكامن الداء، وتتوقع توقعاً حقيقياً - وإن كان مبهماً - المخاطر المحيطة، ونتيجة لذلك فنحن هنا أمام شخصيات ما يزال الاكتراث يتفرض حياً في نفوسها، وإن كان هذا الانتفاض انتفاضاً مطموراً تحت طبقات من التمزق النفسى والقهر الاجتماعى. وعلى أن السؤال الذى لا يمكن تجاهله هو : هل يكفى - لكى تكون الشخصية غير مذنبه فى حق المجتمع وتمتع بإيجابية - أن نستمع منها إلى النقد، أو التلميح به، مع بقائها فعلاً فى عالمها المدمر الضائع، ومع فشلها فى أن تحول هذا النقد إلى قيمة إيجابية شريفة من الفعل الاجتماعى، تحقق بها المعنى الضرورى لانتمائها الوطنى؟ لا يستطيع إنسان أن يجيب عن هذا السؤال «بنعم»؛ فما يزال بين مثل هذه الشخصية والإيجابية الحقيقية أشواط بعيدة، وعلى الرغم من ذلك فإن هناك حداً أدنى من الحكم يحسن أن يكون محل اتفاق، وهو أن الشخصية المضغوطة المدمرة اجتماعياً ليس من الضرورى أن تكون متعفنة تماماً، أو خائنة لحق الوطن والعمل الجماعى، حتى ولو كانت هذه الشخصية قد قطعت شوطاً من التحلل والضياع تبدو الحال معها وكأنها ميثوس منها.

وما لاشك فيه أن الداء موجود. ولكن النظرة إليه على أنه داء هى الطريق الصحيح للنظر فى الأمور. إننا يمكن أن نقول بوجود حالة مرضية فى مثل هذا الموقف. ولكن الحالة المرضية شىء، والفساد والتعفن والسلية، ثم ما يترتب على ذلك من أحكام بخيانة المجتمع وعداوة المجتمع، كل ذلك شىء آخر، فنحن فى الحالة الأولى، نواجه مشكلة معقدة تحتاج إلى نظرة متأنية، وإلى تشخيص لموطن الداء بغية العمل على تجديد هذه الخلايا الاجتماعية المهددة، وذلك شىء يحتاج إلى قدر كبير من الإخلاص الوطنى، والتسامح الإنسانى، وهو ما يجب اتباعه دون تردد. ونحن، فى الحالة الثانية، نواجه نفس المشكلة، ولكننا نختصر الطريق، فنحكم حكمنا السريع بالسلبية، أو الخيانة، أو ما شئت، ثم يكون موقف استنكار، أو عزل لهذه الخلايا البشرية من جسم المجتمع، الأمر الذى يسرع بها -

وهى المهدة بالفعل - إلى النهاية والموت. والخاسر، فى النهاية، هو المجتمع، الذى حرم من بعض خلاياه التى كان من الممكن أن تبث فيها الحياة. ولعل فى النموذج التالى الذى أسوقه نبضاً لا يخطئه الحس، وهو ما أعنيه بقولى إن هناك جانباً حياً فى نفوس هذه النماذج، قد نختلف ما نشاء فى الحكم عليه، ولكننا ينبغى أن نتفق على أنه يدل - فى الحد الأدنى لمعناه - على أننا لسنا أمام جثث آدمية محنطة، وذلك على الرغم من السلوك اللامبالي فى الظاهر، والذى قد يقف للحظة حائلاً دون الاطمئنان إلى هذا المعنى:

«وبدون دعوة ظهر عم عبده عند البارفان وهو يقول :

- غرقت عوامة فى إمبابة... .

التفتت نحوه الرؤوس بشيء من الاهتمام، وسأله أحمد نصر:

هل غرق أحد ؟

- كلا ولكن غرقت المحتويات.

فقال خالد عزوز:

نحن نعانى نقصاً فى المحتويات لا فى الأفراد.

- وجاء بوليس النجدة!

- كان يجب أن يجرى أيضاً بوليس الآداب.. .

وتساءلت ليلى :

- لماذا غرقت العوامة ؟

فأجاب العجوز:

- لغفلة الخفير.

فقال خالد عزوز:

- بل لغضب الرحمن على من فيها .

فأمّنوا على قوله ورجعوا إلى الجوزة ... » (١٤).

بل أى شىء يمكن أن يكون أوضح تعبيراً عن التمزق نتيجة الإحساس ببعض التناقضات فى الوطن من الخيالات الدالة التى تتراءى لأنيس زكى من الماضى ، من جو مصر ، ومن سياقها الثقافى المتصل ؟ وإذ نحس أننا أمام شخصية مطحونة تبحث عن مهرب تلجأ إليه من الإحساس العنيف بالتمزق ، لا شخصية تتلهى بالإدمان والتحلل ، ينساب فى وعيه نشيد الحكيم «أيور - ور» الذى أنشده فرعون ، معيداً إلى الذهن بشدة صدى إرهابات قوية بشرور وطنية محدقة :

«إن ندماءك قد كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وبلاء

قلت أسمعنى مزيداً أيها الحكيم فأنشد :

ما هذا الذى حدث فى مصر ؟

إن النيل لا يزال يأتى بفيضاته

إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء

باليمنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت

قلت ماذا قلت أيضاً أيها الحكيم «أيور - ور» فقال :

لديك الحكمة والبصيرة والعدالة

ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد

انظر كيف تمتهن أوامرك

وهل لك أن تأمر حتى يأتبك من يحدثك بالحقيقة » (١٥).

(١٥) نفس المصدر، ص ١٢٦ .

(١٤) نفس المصدر، ص ١١٨ ، ١١٩ .

إن جيل الكهول يحس أنه شاخ . وأنه لم يعد له دور يؤديه في المجتمع . وهذا الإحساس مقرون بتركيز النظر على المستقبل ، ووضع الأمل في جيل الشباب .

وهذه هي الزاوية التي تجعل من إحساسه قيمة إيجابية على نحو ما . فالإحساس بنهاية جيل الكهول لا تعنى - في نظر جيل الكهول نفسه - نهاية الدنيا ، ولكنها تعنى دورة جديدة من دورات المجتمع ، يتسلم فيها المسؤولية جيل جديد قادر على تجديد دم هذا المجتمع ، وإعادة النبض إلى عروقه الجافة . إن إحساس الإنسان حتى بإفلاسه وعدم اقتداره لا يمكن أن يدل على الموت الكامل أو السلبية الكاملة ، وزيادة على ذلك فإن إحساسه بأن غيره أقدر منه على أداء المهمة وأنسب لأدائها يعتبر خطوة إلى الأمام في طريق الإيجابية . إن الشخصية الميئة حقيقة ، من الناحية الاجتماعية ، هي الشخصية التي تجاوزتها الأحداث ، ولكنها تصر على صلاحيتها لأن تكون هي الإجابة المناسبة لما تتطلبه هذه الأحداث ، ولذلك فهي تقف حجرة عثرة في طريق هذا المجتمع ، وتسد الطريق في وجه كل تقدم ممكن . لقد أعلنت شخصيات «ثرثرة فوق النيل» إفلاسها ، ولكن هذا الإعلان نفسه أمانة على أنها تتمتع بقدر من الحياة ، وقدر من الوعي ، بل وقدر من العنصر المأساوي الذي يمكن أن يكون نجيب محفوظ قد قصد توجيه أنظارنا إليه ، والذي يتمثل في أن هذه الشخصيات ضحايا المجتمع في الوقت الذي هو فيه آفته :

«وارتفع الضحك ثم عاد خالد يتساءل :

- هل ثمة أمل في تطورنا نحو الاهتمامات العامة ؟

- إن آمالها متعلقة بالجيل الجديد .

فنظر خالد نحو رجب قائلاً :

الظاهر أن جيل الأربعين لم يعد يصلح إلا للحب ..

- هذا إذا كان يصلح له حقاً .

فقال أحمد نصر:

- الجيل الجديد خير منا.

فتساءل مصطفى راشد:

أليس ثمة أمل فى أن نتغير نحن ؟

فأجاب خالد:

- نحن نتغير عادة فى المسرحيات والأفلام وهذا هو سر ضعفها<sup>(١٦)</sup>.

ويبلغ هذا النوع من الحيوية مدى أبعد فى نهاية الرواية، وذلك بعد أن تتطور الأحداث على النحو الذى تتطور عليه، من خروج مجموعة العوامنة فى سيارة رجب القاضى فى تلك الرحلة الليلية، واصطدام السيارة بضحية مجهولة مظلومة، ثم ظهور مشكلة خطيرة وهى هل يبلغون البوليس أم يصمتون. فى هذا الموقف نرى أن جميع الأطراف المعنية تتعاون على الصمت، ولا يشكل لهم عنصر خوف سوى سمارة بهجت، تلك الشخصية الجادة، أو التى تصر على أن تكون جادة أكثر منها جادة بالفعل، على حد قولها فى بعض المواقف. ولكن ذروة الحيوية المفاجئة تكمن فى موقف أنيس زكى، ففى الوقت الذى تصورت فيه المجموعة أنها على وشك إقناع سمارة بهجت بالصمت، إذ بالروح الساخرة المدمرة تسلط على أنيس زكى، فيوجه إلى سمارة بهجت من الكلام حول علاقتها برجب القاضى ما يغضب الأخير، ويشتبك الرجلان فى صراع، يصير فيه أنيس زكى على أنه هو الذى سيلغ البوليس.

ومع هذا الموقف الجديد ينشأ سؤال، يلح على ذهن سمارة بهجت ويسيطر على الجو الروائى كله، وهذا السؤال هو: لماذا تحول أنيس زكى - ذلك الراغب عن كل شىء، الذى لا يبالى بشىء، والذى يستوى عنده عملياً وأخلاقياً كل شىء

---

(١٦) نفس المصدر، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

- مثل هذا التحول؟ أهو الغضب؟ أهى الغيرة على سمارة بهجت من رجب القاضى؟ يرجع أنيس ركى نفسه هذا التحول، فى حديثه مع سمارة بهجت، إلى هذين السبين، ولكنه يضيف إليهما سبباً جديداً لعله أخطر هذه الأسباب جميعاً وهو أنه أراد أن يجرب قول ما يجب قوله - لكى يرى أثر ذلك - وقد رآه بالفعل. يقول أنيس لسمارة بهجت: «ذلك حق لم يكن الغضب أو الغيرة وحدهما، ولكن خطر لى بعد ذلك أن أقول ما يجب قوله، أن أقف موقفاً جاداً لا متحن أثره، فوقع زلزال لا ندرى شيئاً عن عواقبه، وحتى أنت انهزمت» (١٧).

إن من حق قارئ «ثرثرة فوق النيل» أن يسأل عن معنى هذا التحول، أو بعبارة أخرى عن معنى هذا التصرف الغريب الذى يوحى ببداية تحول، فى موقف أنيس ركى. هل هو قمة سخرية الرجل المثقف الممزق الذى قطع الأمل فى جدية الحياة، والذى يريد الآن أن يقف موقفاً جديداً ليؤكد عدم الجدية عن طريق السخرية بها؟ أم تراه يقظة ضمير الرجل المثقف الذى كانت له نفس متوهجة، وتفضحيات وآمال فيما مضى، ثم طمر ذلك كله تحت رماد الآلام التى «اختص بها القلب وحده» - على حد تعبير نجيب محفوظ على لسانه فى بعض المواقف - وهو الآن يتجه إلى أن يفيق - نتيجة لبعض الصدمات المادية كقتيل السيارة المظلوم، وموقفه هو الحرج بالنسبة للوظيفة - نافضاً لذلك عن نفسه بعض الرماد، ومعطياً بصيصاً دالاً - وإن كان ضئيلاً - على صحوة الضمير؟ كلا التفسيرين ليس غريباً فى مثل هذا الموقف. وكلاهما - وهو الأهم - يشير إلى أننا أمام شخصية ليست مجمدة ببرودة اليأس والسلبية واللامبالاة، ومن ثم فإن بعثها - اجتماعياً وخلقياً - ليس فى عداد المستحيلات.

وهذا الوعي السياسى الحاد الذى ييشه نجيب محفوظ فى «ثرثرة فوق النيل» - حتى من خلال المواقف التى تبدو من حيث الظاهر بعيدة عن الوعي

---

(١٧) نفس المصدر، ص ١٩٧ .

وبعيدة عن السياسة- يصاحبه إحساس حاد بوعى أدبى. والحق أن الأدب والسياسة - من حيث الجوهر - كانا ولا يزالان صنوين، ولذلك فإن القضية هنا ليست أن نجيب محفوظ يث آراء سياسية أو أدبية من خلال قالب روائى، ولكن القضية بالأحرى هى امتزاج عنصرين فكريين فى مجرى الذهن المبدع، وتقديم صورة فنية لهما، من خلال الحدث المتطور والشخصية النامية، تعكس إحساس الفنان بهما، باعتبارهما قضيتين - أو قضية واحدة ذات جناحين- من القضايا التى تحدد ملامح المجتمع الذى يعيش فيه الفنان، والذى هو من نتاجه. وبهذا المعنى فإنه يتفق وجود أى احتمال بتبشير سياسى أو أدبى هادف فى رواية «ثرثرة فوق النيل»، وتبقى الرواية عملاً فنياً خالصاً، يعكس السياسة لأنه يتعامل مع الحياة ويعكس وجهة النظر الأدبية لأنه يتعامل مع الحياة، ولكنه على كل حال، لا يعظ من فوق منبر ما.

يحتدم صراع واضح فى الرواية بين وجهات النظر التى تقدم المفاهيم الأدبية المختلفة، فهناك حملة واضحة على الأدب الوعظى التعليمى، الذى يبعث على الغثيان، والذى تحترفه طائفة من ممتهنى الكتابة. وقد مر بالفعل على لسان سمارة بهجت أنها لا تريد أن تكون ثقيلة الدم كتمثيلية هادفة، وينصحها رجب القاضى فى موقف آخر بأن تتجنب «الأبطال الهادفين الذين لا يتسمون ولا ينطقون إلا عن المثل الأعلى ويدعون إلى كيت كيت، يحبون بصدق، يضحون، ويرددون الشعارات، ثم يقتلون فى النهاية النظارة بثقل دمهم»<sup>(١٨)</sup>. ولكن الأدب الهزلى له مشكلة أخرى، ففيه يمكن أن يقتل الأبطال الجمهور بخفة دمهم، وهو أيضاً يحمل مواظ سخيفة «ولذلك فالفصل الثالث يكون أضعف فصول المسرحية وهو يكتب فى الواقع للرقابة»<sup>(١٩)</sup>. وإذن فما هو الشكل الأدبى المناسب؟ الجواب الذى تقدمه الرواية فيه كثير من التجريد والغموض، وهو يدل على أن نجيب محفوظ لم يهدف إلى تقديم وجهة نظر محددة ومقصودة فى الموضوع بمقدار ما هدف إلى

(١٨) نفس المصدر، ص ١٤١ .

(١٩) نفس المصدر، ص ١٤١ .

تعميق الموقف الفنى الذى تتحرك فى داخله الشخصيات والحدث، وهو موقف العبث الذى يدفع فيه كل شىء إلى دائرة الرمز : «ولكننى أقول لك إنه كما أن الطيات للطيبين والخبيثات للخبيثين فإن مسرح العبث للعبثيين، ولن يحاسبك الأخ على السيد على انعدام الحدث أو الشخصية أو الحوار ولن يحرجك أحد بالسؤال عن معنى هذا أو ذاك، ولما كان لا يوجد أساس للتقييم فلن يهزك من يخفضك وستجدين من يرفعك ومن يقول بحق أنك عبرت بمسرح فوضوى عن عالم ماهيته الفوضى» (٢٠).

هذا الإحساس الرامى إلى تأكيد معنى للعبث، ومعنى اللامعقول، يسرى حقيقة فى جسم الرواية كله. وهو يمضى صاعداً إلى مرحلة من التركيز تتجلى بصفة خاصة فى تدفق تيار الوعى بشدة فى ذهن أنيس زكى فى المراحل النهائية للرواية، إذ يصل إلى مرحلة عالية من الاختلاط والتداخل، وهذا التيار يجمع بدقة العناصر المشتتة والانطباعات المتباعدة، ليصهرها فى مد واحد، ينساب فى وعى أنيس زكى، وبخاصة فى الحالات التى يعتره فيها توتر شديد، وأكثر هذه الحالات توتراً على الإطلاق، وأوضحها فى الدلالة على التمزق الذى يعمق الإحساس بالعبث ما جرى به تيار وعية على نحو عنيف، بعد الرجوع من الرحلة التى قتل فيها شخص مجهول ظلماً برعونة السكارى. لقد خدم تيار الوعى، الذى يستحضر كل عناصر الأزمة ويبرزها حاضرة للعيان، لا فى تصوير نبض الحدث بالنسبة لنقطة تحول، وهى الخروج الارتجالى وترك العوامة فحسب، ولكن كذلك فى التمهيد لنقطة تحول أخرى هى تلقى أنيس زكى ضربة توشك أن تكون قاضية بالنسبة لوظيفته، التى ترمز إلى خيط من الخيوط القليلة الدقيقة التى تصله بالحياة:

«وتناهى إليه صوت عم عبده وهو يؤذن فقال إننى وحيد، وإنه يحسن به أن يدعو أحداً أو ينضم إلى أحد. ولوح بذراعه الليل وقال إن السر قد تبخر من



رأسه فهو مفيق. وضحك من غرابة الفكرة. ولكنه مفيق وها هو ليل الفجر بلا صوت يتحدث وليس للحوت من أثر، وأين يقية الغبارة هل داستها سيارة؟ والحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب، ولما آمن بأنه إله حرم على الناس الملوخية، لماذا أذعنت للخروج معهم؟ هكذا توجت قاتلاً، القتل والسرعة الجنونية والهرب، والمناقشة المديبة وأخذ الأصوات، فى ديموقراطية دامية. وبعثت الزوجة والبنات ثم ماتتا من جديد. ولن ينام الليلة إلا الميتون. والصرخة التى هزئت من كمال الأفلاك، مجهول من مجهول إلى مجهول. متى يرحم العقل نفسه ويستسلم للنوم، وصعد الحاكم بأمر الله إلى قمة الجبل ليمارس أسرار العلوية، ولم يعد، حتى اليوم لم يعد، ولم يعثر له على أثر، وحتى الساعة لم يتوقف البحث عنه، لذلك أقول إنه حى، وقد رآه رجل أعمى ولكن لم يصدقه أحد، وغير بعيد أن يتجلى للمساطيل فى لية القدر. أما الإنسان المجهول فقد قتل كما قتل النوم. وترث بصره الحائر عند الفريجيدير فوق أعلى بابها فكتشف لأول مرة وجه الشبه بين منحني الباب وجبين على السيد، وأيضاً فهو له عينان تغورقان فى أثر الضحك. وقالوا إن الحاكم بأمر الله قد قتل، كلا فمن كان مثله لا يقتل ولكنه إذا شاء ينتحر، وقد ألقى نظرة من فوق الجبل على القاهرة ثم أمر الجبل أن يدكها، ولما لم يصدع الجبل بأمره أدرك أن جهاده عبث فانتحر، لذلك أقول إنه حى وغير بعيد أن يتجلى للمساطيل فى ليلة القدر»<sup>(٢١)</sup>.

وكما أن وعى هذه الشخصية بالذات يعمل باستمرار ليصور الحقيقة الخارجية من الداخل - إن صح التعبير - أو بعبارة أخرى ليقدم من داخل النفس صورة معادلة للحقيقة الخارجية، كذلك يعمل «لاوعيه» فى نفس الاتجاه، ولنفس الهدف. والحلم الذى رآه وهو نائم، مغلوب على أمره فى محل عمله، يلخص كل هذا التمزق الشديد الذى يتعرض له عالمه الداخلى والخارجى. إن كابوس

(٢١) نفس المصدر، ص ١٦٥، ١٦٦.

الحياة الواقعية يترد إلى منطقة اللاوعى عنده مولداً ذلك الكابوس الرهيب الذى يقرع أعماقه الراقدة، كما يقرع حواسه المخدرة بالنوم وبالمخبر، تلك الأعماق التى تختلط فيها وقائع الأمل البعيد فى حياته بوقائع الأمل القريب، مشكلة إيقاعاً واحداً، حاداً مختلطاً، عابثاً. وهو مع كل هذا يحمل قدرة غريبة على الدخول فى جسم الحدث العام، والإسهام فى تطويره.

فى الموقف الأخير من الرواية تنفرد سمارة بهجت بأنيس ركى. وهى تتحدث عن عنصرى الأمل الوحيد الباقيين، وهما العقل والإرادة، ومن الممكن أن يكون أنيس ركى هو المعادل الفنى لعنصر العقل، وتكون سمارة بهجت هى المعادل الفنى لعنصر الإرادة. ولكن الحوار الدائر بينهما لا يتج موقفاً إيجابياً بالمعنى المفهوم، إذ يفلت العقل (أنيس ركى) من الإرادة (سمارة بهجت) فى مسارب الضياع ومتاهاته، فيبلغ الإحساس بغموض الموقف وعبثه أقصاه:

«وقالت له:

- إنك لم تعد معى

فقال محدثاً نفسه:

- أصل المتاعب مهارة فرد!

- ما كان ينبغى أن تشرب القهوة.

- تعلم كيف يسير على قدمين فحرر يديه.

- هذا يعنى أنه يجب أن أذهب.

- وهبط من جنة القروء فوق الأشجار إلى أرض الغابة.

- سؤال أخير قبل أن أذهب: أليدك خطة للمستقبل إذا تأزمت الأمور؟

- وقالوا له عد إلى الأشجار وإلا أطبقت عليك الوحوش.

- أتستحق معاشاً مناسباً إذا - لاسمح الله - رفت؟

- فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد وتقدم وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له<sup>(٢٢)</sup>.

هل من الضروري بعد أن قرأنا الرواية على هذا النحو أن نصر على معرفة مراميها السياسية والاجتماعية على وجه التحديد؟ وهل من الضروري أن نصر على وضعها في مكانها بالضبط من فكر نجيب محفوظ السياسي والاجتماعي؟ أما أنا فأرى أن الناقد الأدبي ينبغي أن يشغل أولاً بالمعنى الفني للعمل، وبأسلوب الأداء، ويحلل المعاني السياسية والاجتماعية للنص الأدبي باعتبارها من عناصر أسلوب الأداء الفني لا باعتبارها قيماً مستقلة تأخذ معناها من خارج العمل الأدبي. وأعتقد أنني في ضوء فهمي هذا قد قلت ما أريد أن أقول.

★★★

---

(٢٢) نفس المصنف، ص ١٩٩ .



## ميرامار

لأن البيئة التي تتحرك فيها الشخصيات في « ميرامار » بيئة مؤقتة - ليست أكثر من « بنسيون » - فإن كل شيء فيها يبدو وكأنه مؤقت. كل شخصية، وكل فكرة، وكل قيمة، في مرحلة حركة، وكل شيء عرضة لأن يخلى مكانه لشيء آخر. كمحطات السفر، وقاعات « الترانزيت » في المطارات؛ ليست هناك فرصة سانحة لاستقرار كامل، أو لتطوير حياة كاملة.

وشاهد ذلك أن معظم الشخصيات تظهر على مسرح العمل في آخر جولة من جولات حياتها، بعد أن يكون قد اتضح أن باب المستقبل يكاد يكون مغلقاً في وجهها. وليس السن وحده هو العامل الحاسم في خلق هذا الإحساس لدينا، وإنما التجربة التي مرت بها هذه الشخصية أو تلك، والتي بلغت - أو كادت تبلغ - نهاية الطريق المسدود. عامر وجدى، الذى يمثل « بنسيون ميرامار » بالنسبة له معقلاً أخيراً، يكاد يتخلى عن معترك الحياة، ويعيش على الذكريات. وطلبة مرزوق، الذى انتهى تاريخه، كما انتهى تاريخ عامر وجدى، فوضع تحت الحراسة، ولم يبق له من أمل سوى أن يلحق بابتته وزوجها فى الكويت. وماريانا- صاحبة «البنسيون» - وقد ولى زمانها مادياً ومعنوياً، وولى نفوذها ونفوذ بنى جنسها فهي شيء يتنمى إلى الماضى، ولا يرتبط بالحاضر إلا بفضل إحساسه التجارى العتيد. وحسنى علام، وهو شاب ولكنه لا يرتبط بشيء، وينطلق باحثاً عن « مشروع » غامض، فيدع فى أنفسنا الإحساس بأن رحلته قد استنفدت كل نواحيها المتجددة. ومنصور باهى، وهو أيضاً شاب، ولكنه يأتى إلى « البنسيون » بعد أن يكون واضحاً أن تجربته الكبرى فى الحياة قد انتهت بالإخفاق، وأنه على

شفا الانهيار . على أن الشخصيتين اللتين لم يخلق الطريق بعد فى وجههما تماماً هما شخصيتا زهرة وسرحان البحيرى . فزهرة تبدأ فى الحقيقة- أو تريد أن تبدأ- بمجيئها إلى «البنيون»، وسرحان البحيرى مغامر، والطريق عادة مفتوح فى وجه المغامر، وفى روحه، حتى اللحظة التى ينتهى فيها. ومن هنا كانت هاتان الشخصيتان هما الشخصيتين الوحيدتين اللتين يمكن أن يقوم احتكاك خطير بينهما، وذلك ما حدث بالفعل.

على أنه شمل علاقة هاتين الشخصيتين ما شمل جو الرواية كله، فكانت علاقتهما- على نحو أو آخر- علاقة مؤقتة، شبيهة بالعلاقة التى تنشأ بين شخصين، بضعة أيام، على ظهر سفينة مسافرة، أو بضع ساعات، فى انتظار طائرة، أو فى محطة سكة حديدية فى الفترة التى تمر بين وصول قطارين، فقد تكون مثل هذه العلاقة حارة، وممتلئة وعوداً، ولكننا نحس فى كل لحظة أنها آتية إلى نهاية لا ريب فيها.

وإذن فالرواية تعكس وجهها خاصاً من الحياة، وجهاً مختاراً بنائية، وقد صقل بهذا الاختيار وتكثف، وأصبح غنياً بالمعاني الإيحائية. إننا لا نواجه فى «ميرامار» قطاعاً مستوياً من الحياة العادية التى يمكن أن نجدها فى روايات أخرى لتنجيب محفوظ مثل الثلاثية، وبعض روايات قبلها؛ إذ يحكم الإيقاع الروائى هناك بمعدل من السرعة يتماشى مع معدل سرعة الحياة نفسها. إن كل شئ يلهث فى «ميرامار»، ويستوعب فى فترة وجيزة ما يمكن أن يستوعب فى عمل «واقعى» فى حياة بأكملها. والسكينة الظاهرة عند عامر وجدى، أو ماريانا، أو طلبة مرزوق؛ إنما تعكس فى الواقع سفرأ داخلياً حافلاً بالحركة، وسريعاً ومضنياً، يذكىه وقود الذكريات الذى لا ينفك يعطى الحاضر حركته بين وقت وآخر.

والأحداث فى «ميرامار» مروية من وجهة نظر أربع شخصيات من مجموع شخصياتها . وكل شخصية تروى نفس الأحداث بضمير المتكلم، وعلى النحو

الذى تراها عليه . ولاتختلف هذه الأحداث من شخصية إلى أخرى إلا بمقدار ما يتاح لهذه الشخصية أو تلك من مجال رؤية غير متاح للشخصيات الأخرى، وإلا بمقدار اختلاف المشاعر الخاصة أو الفهم الخاص الذى تضيفه كل شخصية بالضرورة على مجرى الأحداث .

وتبدأ رواية الأحداث بعامر وجدى، وسرعان ما تصبح هذه الشخصية قطب رحى الرواية، وبؤرتها التى تتركز عندها الأضواء، وذلك قبل أن تدخل زهرة إلى محيط الفعل الروائى . حتى إذا دخلت ذلك المحيط أصبحت هى مركز الجاذبية الأكبر الذى تدور حوله كل الشهب، بما فى ذلك عامر وجدى نفسه، فيما عدا ماريانا التى يعصمها إحساسها التجارى من أن تدور فى فلك أحد . وتأتى بعد ذلك شخصيات حسنى علام، ومنصور باهى، وسرحان البحيرى . كل يقص علينا حياته وحياة نزلاء «ميرامار»، كاشفاً عن بعد من الأبعاد، أو مفسراً حادثاً من الأحداث . حتى إذا انتهى كل ذلك، عاد عامر وجدى من جديد يلقي نظرة على المشهد كله، نظرة فيها التحليل، والتفسير، إضاءة أخيرة قبل أن يسدل الستار .

على أن هناك شخصيات فى الرواية لم نسمع الأحداث مروية من وجهة نظرها قط، وهى شخصيات زهرة، وماريانا، وطلبة مرزوق، ومن حقها على القارئ الناقد أن يمنحها فرصة بعد أن ضمن عليها نجيب محفوظ بمثل هذه الفرصة . والحق أن نجيب محفوظ - وإن ضمن عيها بهذه الفرصة - لم يضمن عليها بتحديد أبعادها ورسم صورة لها من خلال مجرى الأحداث المروية على السنة الشخصيات الأخرى . ونتيجة لذلك يصبح الوفاء بهذا الحق أقل صعوبة .

لقد اتبع نجيب محفوظ منهجاً فريداً فى «ميرامار» حين أداها على النحو الذى أشرت إليه، وكأنه أراد أن يرسم لوحات، مستقلة ومتداخلة فى الوقت نفسه، يودى بمجموعها العمل . وسأحاول أن أقرأ هذا العمل بالطريقة التى عرضه صاحبه بها، مستاذناً، كما أشرت، فى أن أضيف إليه لوحات أخرى من صميمه،

وإن كان نجيب محفوظ قد اختار ألا يجعل منها عناوين كبيرة . وسأحاول كذلك أن أقدم كل شخصية بمعلمها الدالة ، باعتبار أن كل شخصية منها تمثل كياناً خاصاً له أهمية في ذاته ، وله أهمية أخرى من حيث هو فرع يكون - بالانضمام إلى غيره - عملاً كلاً . والرواية - ليس غير - هي دليلى إلى رسم هذه الصور ، وهي مصدرى الأول والأخير . وسأعتمد كثيراً على تجميع ملامح كل شخصية ، وملامحها عندى تكمن في «خلفية» هذه الشخصية ، وتاريخها ، ورؤيتها للماضى والحاضر ، وحساسيتها الخاصة المتمثلة فى ردود فعلها تجاه الناس ، والطبيعة ، والأشياء ، والأفكار .

ونحن لا نكاد نتقدم فى قراءة الرواية حتى نعلم الكثير عن عامر وجدى من خلال المعلومات التى يصحبها عنه نجيب محفوظ صبياً ، فنعلم أنه من الإسكندرية ، وأن حياته العملية قد انتهت فجاء إلى مسقط رأسه ، وأنه من زبائن «ميرامار» القدامى ، وقد جاء ليقضى فيه بقية حياته فى هدوء . كما نعلم أنه صحفى قديم ، وأنه كان ذا نفوذ سياسى . كل هذه المعلومات عن عامر وجدى تتجمع لدينا قبل انتهاء بضع صفحات من بداية الرواية . ولا يكتفى لنجيب محفوظ بذلك ، وإنما يحرص على أن يلخص لنا فى عبارة واحدة النفوذ القديم لعامر وجدى : « كان عامر وجدى شخصاً فريداً ، له فى الرجاء جانب يرده الأصدقاء ، وفى الخوف جانب يتجنبه الأعداء »<sup>(١)</sup> . كذلك يقدم لنا نجيب محفوظ فى تلك المرحلة المتقدمة من الرواية الأسلوب الذى سيستخدمه منذ الآن ، وحتى نهاية «ميرامار» ، وهو أسلوب يقوم على تقديم «الخلفية» التاريخية والنفسية للأحداث ، عن طريق قطع الحدث الذى يتمى إلى الحاضر فجأة ، والاعتراض بما يوضح العناصر المنتمة إلى التاريخ مما يكمن فى وعى هذه الشخصية أو تلك . وهو بهذا لا يترك تيار الوعى ينساب مع الحدث فى جدول واحد تتشابك فيه معطيات الماضى مع معطيات الحاضر كما قد نجد عند جويس ، وفوكتر ، ولكنه يضع فواصل مادية تفصل بين ما يتمى إلى الماضى وما يتمى إلى الحاضر . وكأن نجيب محفوظ يحرص بذلك على



أن يضع يد القارئ على الحدود الواضحة التى تفصل بين الأشياء، ويقدم له الحواجز التى تحول بينه وبين قراءة الماضى منداحاً فى الحاضر، أو قراءة الحاضر منداحاً فى الماضى. إن الماضى الكامن فى وعى الشخصية- إذن - يتدخل فى الوقت المناسب ليكشف عن الأبعاد الضرورية لفهم الحاضر، ولكنه يظل فى مكانه باعتباره ذكريات لا تتحد مع مجرى الحاضر.

إن عامر وجدى يعود بواسطة هذا الأسلوب إلى ماضية الحسى من خلال حاضره الميت . هذا الحاضر الذى لا يعدو الاستمرار فى الحياة عن طريق القراءة والنوم فى حجرة «نعسانة فى جوها شبه المظلم الذى لا يدل على وقت»<sup>(٢)</sup>. وعن طريق الجلوس فى ردهة «ميرامار» والمشى فى دائرة ضيقة لم تبلغ فى الرواية كلها أقصى من «البالما» على ترعة المحمودية. إن العنصر «الحى» الوحيد فى هذه الحياة هو نافذة الذكريات المفتوحة على مصراعها فى نفس عامر وجدى. ونحن ننفذ معه من خلال هذه النافذة إلى ماضيه القريب والبعيد، ونتعرف على وجهة نظره فى مجررات الأمور. لقد طفئ عليه مد الحياة، فقلص من صلاحية أسلوبه الصحفى، وحاصره فى ركن ضيق تمهيداً للفظه. وبضربات الذاكرة التى يصور نجيب محفوظ عملها فى ذهن عامر وجدى حية ومركزة وموحية، تتجسم لنا حقيقة شخصية عامر وجدى التى لا يترأى لنا منها فى حاضر الرواية سوى حطام، وتعرض علينا آراؤه التى تحمل إشارات من النقد الاجتماعى والسياسى:

« وقال من عينه الزمن الهالز رئيساً للتحريير :

- زمن البلاغة ولى، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة؟! »

راكب طيارة! . أيها القره جور المقعم شحماً وغباء ... إنما خلق القلم لأصحاب العقول والأذواق لا للمجانين المعريدين من ضحايا الملامى

(٢) نفس المصدر، ص ١٢ .

(١) ميرامار ص ١١ .

والخانات... ولكن قضى علينا طول العمر بالسير فى ركاب زملاء جدد فى المهنة،  
لقنوا عملهم فى السيرك ثم اجتاحوا الصحافة ليلعبوا دور البهلوانات...» (٣).

وهذا النقد يعنف أحياناً فيعمق ملمحاً من ملامح تلك الشخصية المقهورة  
التي غلبها مد الزمن، والتي يتردد الإنسان حيالها بين إحساس الإشفاق، إذ إنها  
أدت واجبها ثم لفظت دون تكريم، وإحساس الراحة والانتصار على الماضي  
المتخلف، الذي يمثله أسلوب عامر وجدى المتخلف، والانتصار على الجو الفاسد  
الذى يمثل عامر وجدى جانباً منه (ضرب لمحيب محفوظ مثلاً على خوض عامر  
وجدى فى الوساطات والمحسوبيات) (٤). إن عامر وجدى، ذلك الموتور المنفى،  
يعبر عن شعوره الساخط بأسلوب مر ساخر يحمل ظلالاً واسعة من النقد  
الاجتماعى. والموقف الأخير له قبل اعتزاله العمل، وهو اعتزال إجبارى يأخذ  
صورة الاختيار، مثال جيد على ذلك. وهو يؤدى بأسلوب الذكريات التي تقطع  
الحاضر بصفة مؤقتة مما أشرت إليه بالفعل :

- سيدى الأستاذ، أستودعك الله .

رمقنى فى ضجر، وهو يضيق بى كلما رأتى . قلت :

- آن لى أن أعتزل.

قال وهو يدارى ارتياحه.

- خسارة كبيرة ولكننى أرجو لك حياة طيبة.

انتهى كل شيء.

انطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حفلة تكريم ولا حتى مقال من  
عصر الطائرة. أيها الأنذال. أيها اللوطيون. ألا كرامة لإنسان عندكم إن لم يكن  
لاعب كرة ١٩؟» (٥).

---

(٣) نفس المصدر، ص ١٤. (٤) نفس المصدر، ص ١٣. (٥) نفس المصدر، ص ١٥، ١٦.

هكذا تبدأ شخصية عامر وجدى تتضح بالكشف عن جوانبها الحية التى تنتمى إلى الماضى، ولكنها تشكل حركة الحاضر أيضاً، باعتبارها الجزء الأغنى والأهم من هذه الشخصية. إن هذا الشيخ يحمل بين جنبه آثار فعل مأساوى ينضح بالمرارة، وخيبة الأمل. إنه آدم طرد من الجنة! غير أن هذا البعد المأساوى الذى ينتمى إلى الماضى القريب فى حياة هذه الشخصية لا يمثل فى الواقع سوى ناحية واحدة من نواحي مأساة حياته الكاملة، وهذه الناحية ليست أفدح النواحي، وليست أحفلها بالإخفاق والمرارة. والمصدر الحقيقى للإخفاق، أو لنقل وبؤرة المرارة التى سممت حياته كلها، إنما تنتمى إلى ماضيه البعيد الذى يكشف عنه نجيب محفوظ بنفس الأسلوب الروائى، ذلك الأسلوب الذى يراوح فى عرض الموقف بين الحاضر والماضى، فى لقطات متصلة منفصلة - كما هو الحال - شبيهة بآلة التصوير التى يستخدمها السينمائى البار، فيعرض علينا بواسطتها الحياة على شكل لقطة من الماضى، ولقطة من الحاضر. لقطتان منفصلتان زمنياً وواقعاً، ولكنهما متصلتان شعوراً. والهدف من كل ذلك إحلال الواقع الشعورى محل الواقع الزمنى، أو استبدال الصورة الفنية بالحقيقة الخارجية؛ إذ يصبح منطق هذه الصورة هو المنطق الذى يحكم العمل الفنى، ويحكم استجابة القارئ فى الوقت نفسه. لقد كان جيمس جويس أستاذ هذا «التكنيك» دون منازع، وقد صارعه فى «أهل دبلن»، وفى «صورة الفنان فى شبابه»، وسيطر عليه فى «يوليسيس».

ونجيب محفوظ يحاول - على سبيل القطع - أن يجرب شيئاً من هذا الأسلوب، ولكنه لا يصل به فى تعقيداته، وتشابكاته التى تصل إلى حد التشويه المقصود، ما يبلغه به جيمس جويس. إنه - كما قلت - يترك مسافة واضحة بين ما ينتمى إلى الماضى وما ينتمى إلى الحاضر، وإن لعب لعباً حرّاً فى قطع خيط الحاضر، والدخول بصورة متممة إلى الماضى، دونما منطق واضح سوى منطق الحدث نفسه، ذلك المنطق الذى يهدف إلى تقديم الحدث بجوانبه القريبة والبعيدة

المباشرة وغير المباشرة، ما يتسمى منها إلى الحاضر وما يتسمى إلى الماضي، بحيث يكون الماضي ماثلاً في الحاضر يكون معه صورة متكاملة متآزرة.

إن عمق مأساة عامر وجدى يكمن في ماضيه البعيد، في تهمة بالإلحاد طرد على أثرها من الأزهر. وليس هذا هو المهم، وإنما المهم أن ذلك تسبب في وأد قصة حب كان يمكن لها أن تؤتي ثمارها عن طريق شريف، ولكنها ماتت بكلمة لا راد لها من التعصب الأعمى. ومعنى هذا أنه قد قضى على جوهر هذه الشخصية من زمن بعيد حين قضى على عنصر الحب فيها. وأنا لا أهتم بذكر هذا كله باعتباره أحداثاً تلخص حياة هذه الشخصية؛ فذلك شيء لا ينطوي على قيمة كبيرة فيما أرى، وإنما أهدف من ورائه إلى الكشف عن الملامح الأساسية لهذه الشخصية بالكشف عن تضاريس حياتها، أو بعبارة أخرى، عن التجارب الكبرى التي شكلتها.

لا يهم في حياة عامر وجدى أن يكون أزهرياً طرد، أو صحفياً طرد. وإنما يهم ملاحظة الخط البياني الذي يعبر عن تطور هذه الشخصية، والعناصر المتضادة في تاريخها، مما ترتب عليه تراكم المادة التي جعلت العنصر المأساوي فيها يتغلب على ما عداه من العناصر. لقد رفضه المجتمع أولاً بتهمة التطرف في السلوك (حيث اتهم بأنه اشترك - وهو الأزهرى - في «تخت عالمة» أو سأل أسئلة تشي بإلحاده)، ثم رفضه آخراً بتهمة مضادة هي الرجعية في الأسلوب، وفي تناول الحياة. «زمن البلاغة ولى، هل عندك عبارة تصلح لراكب الطائرة ١؟». هذا هو صراع التناقضات الذي يمثل مأساة هذه الشخصية ويلخصها، وصراع التناقضات هذا - وهو قيمة تنتمي إلى الماضي في حياته - يسهم في الكشف عن ملامح شخصيته بما لا يسهم به أى عنصر من العناصر التي تنتمي إلى حاضره؛ فحاضره حاضر مختصر على كل حال. وهذه الشخصية - إذن - هي صوت الماضي الذي يتردد صده في الحاضر، ولكنه لا يصنع هذا الحاضر.

وصراع المتناقضات يحدث فى شخصية عامر وجدى صدعاً عميقاً . لقد تركته هذه المتناقضات يدور حول مجموعة من الأسئلة التى يصعب عليه الاطمئنان فيها إلى جواب . ومن أبرز هذه الأسئلة السؤال الدينى، الذى يبدو أنه أرقه قبل أن ينبذه المجتمع بسببه، وما يزال يؤرقه حتى الآن . إنه يبدو عصياً فى قضية الدين هذه فى مواجهة من يملك إحياء حبه أو واده، بحيث لا يلين قياده حتى فى أشد الحالات حرجاً : «اللعة . منذا يزعم أنه عرف الإيمان . قد تجلى الله للأنبياء ونحن أحوج منهم إلى ذلك التجلى . وعندما نتحسس موضعنا فى البيت الكبير المسمى بالعالم فلن يصيبنا إلا الدوار» (٦) - ويبدو أن هذا الدوار مستمر معه حتى الآن، وذلك بعد أن ودع الصراع جملة، وآوى إلى ركن هادئ من الحياة : «رجعت ولى عند الله دعاءان، دعاء بأن يمن على بحل مشكلة الإيمان، ودعاء بالآلا يصيبنى بمرض يقعدنى عن الحركة فلا أجد من يأخذ ييدى» (٧) وهو يعتقد أحياناً أنه حل كل المتناقضات فى نفسه فى حين بقى هذا السؤال دون حل : «إذن فقد انتهت حيرتك ؟ .

- أجبت - بالإيجاب . ثم تذكرت حيرتى الخاصة التى لا تحل بحزب ولا ثورة فرددت الدعاء الذى لا يدرى به أحد» (٨).

لقد انغمر عامر وجدى منذ ظهوره فى «البنسيون» فى الأحداث التى تعمر بها هذه البيئة الصغيرة، وهذا شئ طبيعى . ويترب على هذا أن ملامحه، باعتباره شخصية روائية، تتحدد من خلال علاقته ببقية الشخصيات، وإن كان هذا لا يمنع من أن المنبع الأصيل لهذه الملامح موجود فى الذكريات التى لا تفتأ تفيض على الحاضر، فتلونونه وتحكم اتجاهاته إلى حد بعيد . إن تياراً جديداً بدأ يتفجر فى نفسه منذ أن فتح «شراعة» الباب لزهرة، ولعله تيار قديم مطمور تحت ركاز الزمن، وتراكم خيبة الأمل، يبدأ فى العطاء من جديد . لقد حرك مجرد ظهورها نفسه،

(٧) نفس المصدر، ص ٢٤

(٦) نفس المصدر، ص ٢٢

(٨) نفس المصدر، ص ٥٥ .

وحركت رحلتها القصيرة من « الزيادة - بحيرة » إلى الإسكندرية بركة الذكريات الراقدة فى أعماقه، وذلك من قبل أن يعرف ما تنطوى عليه هذه الرحلة من أسباب لا تخلو من طابع مأساوى. إنه يجد فيها نفسه! ألم يصنع هو أيضاً حياته برحلة مشابهة؟ وفى الحال تنداعى الذكريات، مهيمة للربط بين مشاعر متبادلة من الحنو والاحترام بينه وبين زهرة منذ الآن وحتى نهاية الرواية. انظر كيف يسيل الحاضر فى الماضى، أو الماضى فى الحاضر بعد أول حديث مقتضب مع زهرة:

«... حولت عينيها إلى البارفان كأنما لتستفادى من المزيد فاحترمت سرها وازدادت لها حباً. وبكل حنان دعوت لها فى سرى أن يحفظها الله.



قلت وأنا أقبل يدها المعروقة المدبوجة « بركة دعواتك أصبحت رجلاً ولا كل الرجال، هلمى معى إلى القاهرة ». فقالت وهى تتطلع نحوى بحنان : « فلizardك الله من خيراته وبركاته. أما أنا فلن أغادر البيت، إنه حياتى وعمرى ». بيت تحيل، مقشر الجدران، تلطمة الرياح وتستقر أملاح البحر على أحجاره، وتلفحه روائح السمك المكس على شاطئ الأنفوشى.

قلت : « لكنك تعيشين هنا وحدك ».

فقالت : معى خالتي الليل والنهار «<sup>(٩)</sup>.

ويصبح رجوع الذكريات هذا أشد وضوحاً ومباشرة، وأكثر تحديداً، بعد فترة من الحياة مع زهرة فى « بنسيون ميرامار »، وتتعدد المشابهة التى تربط بين ماضى زهرة - وماضيه بعد أن يحيط بقصتها علماً. ورجع الذكريات هنا واضح وقريب بحيث لا يحتاج إلى تداخل الماضى فى الحاضر، وإنما يكفى فيه التقرير المباشر. إن ما يجمعهما على مأساة واحدة لا يعود فحسب إلى ماضيه القريب الذى ترك فيه

---

(٩) نفس المصدر، ص ٣٧.

الإسكندرية، وصنع نفسه، وإنما يضرب بجذوره فى ماض أبعد وأعمق، ماض يتناول حياته بأسرها. ويبدو هذا الماضى للعيان فلا يترك شبهة فى ذهن عامر وجدى بالنسبة للسبب الذى يجعله يحس بذلك الحنين الثرى بينه وبين زهرة وذلك التفاهم المتبادل بينهما. إنه كما قلت يرى فيها نفسه. يراها امتداداً له، لو أنه بقى صالحاً لأن يكون له امتداد.

« أدركت أشجانها. لقد هاجرت مثلها مع والدى من القرية. وأحييت القرية مثلها. وعلمت نفسى كما تود أن تفعل. ورميت مثلها بتهمة باطلة. فقال أقوام إنى أستحق القتل. ومثلها فتنى الحب والتعلم والنظافة والامل »<sup>(١٠)</sup>.

هكذا تنعقد الصلة عميقة بين عامر وجدى وزهرة. وهو يلحظها، ويتبع تطور شخصيتها، وتنمو مشاعر العطف فى نفسه نحوها. وتعمق مشاعر العطف هذه أحياناً حتى لتكاد تتحول إلى عاطفة غريبة، عاطفة لا يمكن القول بحال إنها يشوبها إحساس جنسى - فظروف عامر وجدى، وظروف علاقته بزهرة لا يمكن أن تسمح بهذا القول - ولكن يمكن أن يقال إنها عاطفة الأبوة المشوبة بلمسة من الانتعاش الذى يبعثه الشباب المزدهر فى مشاعر الإنسان المولى. يقول لها - مداعباً بالطبع - فى مرحلة متقدمة من علاقتهما - « وأنا أيضاً من عشاقك يا زهرة... »<sup>(١١)</sup>. وهى تبادله حباً بحب. لقد صارا صديقين. وقد استمرت العلاقة بينهما صافية لم تشبها شائبة طول الرواية. وقد دافع عامر وجدى عن زهرة، وانتصر لها، فى كل الحالات التى تعرضت فيها لمتابع من داخل « البنيون ». ومع أنها رفضت الرأى الذى يبدو أنه يميل إليه، وبخاصة فى مسألة عودتها إلى القرية، ومسألة وجوب موافقتها على الزواج من بائع الصحف محمود أبى العباس، فإن ذلك لم يجعله يتخلى عنها لحظة.

(١٠) نفس المصدر، ص ٦٩

والملاحظ أنه يقف - فى البداية - حاسماً فى الدفاع عنها، وبخاصة عند نشوب أول أزمة بينها وبين طلبة مرزوق حين طلب منها أن تدلّكه . هنا يبدو عامر وجدى قاطعاً فى الوقوف ضد طلبة مرزوق، وضد ماريانا التى تحاول الدفاع عنه:

« تهمت بلهجة ذات معنى

ماريانا !

تساءلت بحدة .

- أتشك فى نيته ؟ .

- العبت لا حدود له .

- لكنه شيخ كما تعلم

- وللشيخ عبثهم أيضاً !

- قلت إنها أولى بالنقود من أخرى غريبة ! .

- إنها فلاحه . .

ثم ذكرتها قائلاً :

- وقد وضعتها فى حماك ! « (١٢) .

هذا عبث صريح من جانب طلبة مرزوق يقف ضده عامر وجدى بقوة، ولكننا نلاحظ أنه لا يثور ثورة ماثلة حين يعلم بمهاجمة حسنى علام رهرة، وقد رجع مخموراً فى إحدى الليالى، كما أننا نلاحظ أنه يمر بزهرة وسرحان البحيرى - فى موقف من مواقف الرواية - وهما يتناجيان فيتجاهل الموقف جملة . حقاً إنه يلمح بعد ذلك لزهرة محذراً من مطاعم الشباب، ولكن رغبته القوية فى أن تحقق آمالها ومطامحها تجعله يغض الطرف . وعلى هذا النحو يمكن أن يقال إن حبه لها هو الذى دفعه إلى الثورة فى الموقف الأول، وهذا الحب نفسه هو الذى

(١١) نفس المصدر، ص ٤٢ .

(١٢) نفس المصدر . ص ٤٦، ٤٧ .



دفعه إلى التغاضى، وبخاصة عن الموقف الأخير. وهكذا يعطى نحيب محفوظ صورة جامعة عن علاقتهما، وحدودها، وجذورها، فى نفس عامر وجدى:

قربت وجهى من وجهها الجميل المحبوب وقلت :

- زهرة، هؤلاء الشبان لا يعرفون للهو حدوداً . أما عند الجد . .

وفرقت بأصابعى، ولكنها قالت:

حدثنى أبى عن كل شيء .

إنى فى الواقع أحبك وأخاف عليك .

أنا فاهمة، لم أعرف رجلاً مثلك منذ أبى . وأنا أحبك أيضاً.

لم أسمع بكلمة الحب من قبل بهذه النعومة الرائقة . وكان من الجائز أن تخاطبنى بها عشرات الأفواه البريئة لولا تهمة القيت بغياء . تهمة لا يمكن أن يقضى فيها أحد من الناس « (١٣) ».

إن حبه لها، وثقته الكاملة فى جدها، وبراءتها، واستقامتها، كل هذه أشياء تغطى على عينيها، فلا تجعله يتنبه تماماً للعلاقة المحتدمة بينها وبين سرحان البحيرى . وهو فى الواقع لا يتنبه لذلك إلا بعد أن ينبهه طلبة مرزوق، وإلا بعد أن تعترف له زهرة بذلك اعترافاً صريحاً . ويستمر فى دفاعه عن زهرة؛ فبعد أن يغدر سرحان البحيرى بها، ويرحل عن «ميرامار»، يقف عامر وجدى فى وجه الاستنتاج المشير الذى يستتجه طلبة مرزوق، من أن سرحان البحيرى قد سلبها «الشيء الذى لا يعوض»، وهو يفعل ذلك فى حين أن الشك يجتاحه اجتياحاً . وهو يعود فيؤكد موقف الدفاع هذا فى نهاية الرواية، وذلك حين يهتف فى وجه طلبة مرزوق، وقد كرر اتهامه لزهرة : صه : لا تفتري « كذا » على الناس بغير يقين . . « (١٤) » . ويستمر فى الدفاع عنها لدى ماريانا التى قررت أن تتخلص منها.

(١٤) نفس المصدر، ص ٢٦٨

(١٣) نفس المصدر . ص ٥٨، ٥٧ .

حتى إذا حانت لحظة الوداع كان بينهما هذا الموقف المؤثر الذى يبلغ ذروة الحنان،  
والرقة العاطفية المتبادلة :

« فافتتر ثغرها عن ابتسامة حنون وهى تقول :

- ولن أنساك ما حييت أبداً ...

أشرت إليها أن تقرب وجهها منى، ثم قبلت خديها بامتنان وأنا أقول :

- أشكرك يا زهرة ...

ثم همست فى أذنها:

نقى من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد  
عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود ... » (١٥).

هكذا يتضح الإخلاص والحب الشديدان اللذان يكنهما عامر وجدى لزهرة.  
ومع ذلك فالمساعدة التى يقدمها لها فى طول الرواية لا تزيد عن إسداء النصائح،  
التي تستقبلها زهرة بما يليق بها من امتنان، وإن لم تسلك - كما أشرت - وما يتفق  
مع هذه النصائح فى بعض الأحيان. وقد واكب هذه النصائح دعاء يردده عامر  
وجدى إلى الحد الذى يصبح فيه كاللحن المميز كلما التقيا : « ليحفظك الله ». إن  
هذا الدعاء يتكرر بالفاظه تلك، أو بالفاظ قريبة من تلك الالفاظ . « ويكل حنان  
دعوت لها فى سرى أن يحفظها الله » (١٦)، فرددت فى نفسى « فليحفظك  
الله » (١٧)، « قلت من قلب محب : - ليحفظك الله يا زهرة » (١٨). « ليحفظك الله  
ويسعدك ... » (١٩)، « ليحفظك الله يا زهرة » (٢٠). حقاً إن هذا الدعاء دليل  
القلب المحب المفتوح الذى يرغب فى كل خير لزهرة، وحقاً إن صفة « الحفظ »  
هى الصفة التى تحتاج إليها زهرة أكثر من أى صفة أخرى. وقد يساعد كل ذلك -

(١٥) نفس المصدر، ٢٧٨، ٢٧٩. (١٦) نفس المصدر، ص ٣٧. (١٧) نفس المصدر، ص ٤٥.

(١٨) نفس المصدر، ص ٥٧. (١٩) نفس المصدر، ٦٥. (٢٠) نفس المصدر، ص ٧٢، ٨٠.

إذا فسرنا شخصية زهرة تفسيراً رمزياً معيناً كما قد أتعرض لذلك فيما بعد - على الكشف عن ناحية مهمة من نواحي شخصية عامر وجدى . غير أن الحقيقة تبقى ، وهى أن هذه الشخصية لم تعد قادرة ، فى المرحلة التى يقدمها فيها نجيب محفوظ إلى معترك الرواية ، على « فعل » من نوع ما . وقد يؤكد هذا ما سبق أن قلته من أن جوهر هذه الشخصية إنما ينتمى إلى الماضى أكثر مما ينتمى إلى الحاضر . وليس معنى هذا أبداً التقليل من شأن دورها فى الحاضر ، إذ إنها تكشف عن جذور الحياة التى لا يمكن أن يتصور الحاضر بدونها ، ولكنها غير صالحة لتشكيل هذا الحاضر أو المساهمة على نحو كبير فى تكوين صورته .

وإذا فكرنا فى الشخصيتين على مستوى الرمز فإن موقفه من النبأ الذى تلقاه بأن زهرة تريد أن تتعلم موقف يستحق التأمل . لقد كان قرار زهرة هذا مدهشاً وغريباً فى نظر عامر وجدى . وقد ناقشه بين مصدق ومكذب ، واستمرت دهشته بالغة بعد أن تأكد له صحته . ماذا تعنى الدهشة البالغة التى تسيطر على عامر وجدى إزاء هذا القرار؟ هل تدله تجاربه على أن مثل هذا الشيء أبعد من أن يصدق؟ أم تراها الدهشة المتولدة عن الإخلاص الشديد لزهرة ، والرغبة فى رؤيتها تبدأ رحلتها فى محاربة الجهل ؟ مهما يكن من أمر فقد انطلقت عبارات الدهشة من فمه كالقذائف ، وماريانا تلقى إليه الخير « هذا مذهل حقاً » . . . « أكرر أنه قرار مذهل حقاً ! » . . « ولكنى مذهول بكل معنى الكلمة ! » (٢١) ، . . « أما التعليم ففكرة مدهشة » (٢٢) . على كل حال - وأياً كانت أسباب هذه الدهشة البالغة - فقد بقى عامر وجدى على موقفه من زهرة ، ذلك الموقف الذى يحبها فيه ، ويعطف عليها ، ويمدّها بالنصائح والدعوات ، و « يفعل » من أجلها القليل ؛ إذ يكتفى بالمساعدة على القراءة والكتابة « من حين لآخر » .

إن صلة عامر وجدى بزهرة فى الرواية تطفئ على صلته بالشخصيات الأخرى ، وتحيلها إلى مجرد انطباعات لا عمق لها . وهى انطباعات تختصر فى

(٢١) نفس المصدر ، ٦٢ .

(٢٢) نفس المصدر ، ص ٦٤ .

كثير من الأحيان إلى الحد الذى يعبر فيه عنها بقليل من العبارات . ولعل أعمق هذه العلاقات - نسبياً - علاقته بماريانا وطلبة مرزوق . وذلك شىء يبدو طبيعياً؛ أما ماريانا فهي مرتبطة عنده بالذكريات، وبما بقى من حياته، وأما طلبة مرزوق فهو الإنسان الوحيد بين التزلأ الذى يمكن أن يقيم معه تفاهماً يساعد حياته الحاضرة على الاستمرار، مجرد الاستمرار . إنه يتعلق بماريانا باعتبارها منارة إنقاذ، وملجأ يلجأ إليه بقية حياته فى هدوء . وهو يهددها فى البداية باعتبارها أملاً عزيزاً يساوى الطمأنينة والأمان: « ماريانا، عزيزتى ماريانا، أرجو أن تكونى بمحلك التاريخى، كالظن وكل المأمول، وإلا فعلى وعلى دنياى السلام »<sup>(٢٣)</sup> . لكننا نعلم أن ما بينهما من الذكريات لا يميزه شىء خاص عن ركام الذكريات العام، فهما أصدقاء منفعة، وهما كما يعبر عامر وجدى لم يتبادلا « العشق ولا مرة! » . وهو يستكين إليها قبل مجيء طلبة مرزوق إلى « البنسيون » فتصبح عالمه، ويصبح عالمها . ولأنه حريص على أن يظل عنصر الأمان مكفولاً له فإنه بطريها إطرء يقف على حافة النفاق، ولا يجرؤ حتى على أن يطلب إليها « تغيير المحطة » التى لا يرتاح لها فى الراديو، وهو يقول لنفسه : « ماريانا، مهم عندى جداً أن يمتد بك العمر بعدى ولو يوماً واحداً حتى لا أضطر إلى البحث عن مأوى جديد »<sup>(٢٤)</sup> .

كذلك نرى أن علاقته بطلبة مرزوق لا تتعدى مجرد « التعايش السلمى » . ومن الواضح أنهما مختلفا المزاج والتكوين ، ولكنهما بحكم السن ، وتاريخ التجارب ، يجدان أرضاً مشتركة يقيمان عليها أساس هذا « التعايش السلمى » الذى يجدان فيه من الخير لهما معاً أن يتجاوبا فيما يمكن التجاوب فيه ، وأن يدعا الخلافات . والملاحظ أنهما ينجحان فى ذلك إلى حد كبير ، وقد أسهم عامر وجدى كثيراً فى هذا النجاح ، فكان يتلقى ملاحظات طلبة مرزوق اللاذعة بسماحة نادرة . وقد لخص نجيب محفوظ طبيعة العلاقة بينهما فى العبارة التالية: «غلب الأنس بروح الجيل الواحد

(٢٤) نفس المصدر، ص ١٥ .

(٢٣) نفس المصدر، ص ٨

على الخلافات البالية، وإن انطوى كل منا فى أعماقه على مزاج منفرد مناقض لصاحبه. ولكن تحيء أوقات يبرر فيها المزاج الثاوى فى الأعماق ليشير الغبار والتحدييات» (٢٥).

وأما علاقته بحسنى علام، وسرحان البجيرى، ومنصور باهى فهى لا تكاد توجد كما أشرت؛ فقد يتكون فى نفسه انطباع سريع هنا أو هناك عن واحد أو آخر منهم، ولكن هذا الانطباع لم يتركز أبداً بحيث يصبح شعوراً ثابتاً. وهو يصفهم وصفاً سريعاً حين يفدون، الواحد تلو الآخر، إلى بيثة الرواية، ولا يكاد وصفه لهم يتعدى الملامح الخارجية. غير أنه يقف فترة أطول نسبياً عندمنصور باهى فيزيد على وصفه للآخرين وصف أثره فى نفسه: «... أثر فى وجهه الرقيق وقسماته الصغيرة الجميلة» (٢٦). ومنصور باهى هو الوحيد من بين الشبان الثلاثة الذى يدور بينه وبين عامر وجدى حوار يتناول الماضى، وعامر وجدى «يقبض على الفرصة بجنون» ليفيض فى الكلام على تاريخه السياسى، ومواقفه الوطنية.

إن شخصية عامر وجدى شخصية سياسية، أو على الأصح بقايا شخصية سياسية. كان صحفياً وفدياً مقرباً من «الزعيم» - وإن ترك الوفد بعد حادث ٤ فبراير- ويمكن أن يقال إنه كان حينذاك كاتب الوفد الأول، فهو يقول «للزعيم». «سأسمع دولتكم مقالة الغد» (٢٧). بل إنه فى الواقع أسهم فى كل التنظيمات السياسية، من حزب الأمة، إلى الحزب الوطنى، إلى الوفد، إلى الثورة. ولكننا - حتى فى نطاق الذكريات السياسية هذه - لا نرى له مواقف واضحة تعبر عن معتقد معين فى الإصلاح السياسى، أو الاجتماعى، وإن أمكن أن نتعرف على رأيه فى التيارات السياسية لعصره من شريط الذكريات الذى أشرت إلى أنه لا يفتأ يعاوده متدخلاً بإلحاح فى مجرى الحاضر. وملوناً ملامح شخصيته إلى حد كبير.

(٢٦) نفس المصدر، ص ٤٩.

(٢٥) نفس المصدر، ص ٣٠.

(٢٧) نفس المصدر، ص ٢٠.

إنه فى استسلامه لفيض الذكريات يأسى لأنه لم يدون ذكرياته . وهو يلخص فى خاطره الجانب السياسى من هذه الذكريات قائلاً: «... حزب الأمة ما أعجبنى فيه وما نفرنى منه، الحزب الوطنى بحماساته وحماقاته، الوفد بثورته العالمية الخالدة، الخلافات الحزبية التى قوَّعتنى فى حياد بارد لا معنى له، الإخوان الذين لم أحبهم، الشيوعيون الذين لم أفهمهم، الثورة ومغزاهام وامتصاصها للتيارات السابقة» (٢٨). ومع ماضيه السياسى هذا لا نجد فى حاضره حرصاً على الثروة السياسية، لا عن الماضى، ولا عن الحاضر. ولا يفتأ طلبة مرزوق يحاول جره إلى الحديث فى السياسة، ولكنه يلوذ من سكيته بحمى حصين (٢٩). بل إن الجدل السياسى قد يحتدم بين كل نزلاء «البنسيون»، ويبقى هو صامتاً إلى الحد الذى يتهم فيه من جانب طلبة مرزوق بأنه إنما يحاول ترويض نفسه على سماع ما يكره (٣٠). والمرة الوحيدة التى اتبجس فيها إحساسه السياسى فغطى على كل شىء، وأعطانا تلخيصاً لرأيه فى الماضى والحاضر، هى المرة التى قال له فيها منصور باهى إنه يعرف عنه من قراءته لبعض مقالاته السياسية فى بطون الصحف. فهذا التغير - من الصمت إلى الثروة - له أسبابه إذن. لقد أحس أن هناك نفساً تهتم به، وتعرف عن جهاده. وبعبارة أخرى أحس أن ضياعه ليس كاملاً. ولم يدع هذه الفرصة تغفل من يده، فتفجر إحساسه العميق «بالزوال والنسيان والجحود»:

«وفجأتى منصور باهى قائلاً:

إنى أعرف من تاريخك الشىء الكثير.

اجتاحنى فرح صبيانى كأنما ردت إلى فترة من فترات الشباب، فمضى يفسر

قوله:

- راجعت الصحف القديمة مرات وأنا بصدد إعداد برنامج إذاعى ..

(٢٩) نفس المصدر، ص ٣٠، ٣١، ٣٢.

(٢٨) نفس المصدر، ص ٢٣

(٣٠) نفس المصدر، ص ٥١، ٥٢.

تطلعت إليه مستريداً فى اهتمام فقال:

- تاريخ طويل حقاً، أسهمت بقدر ملحوظ فى شتى تياراته، حزب الأمة، الحزب الوطنى، الوفد، الثورة..

قبضت على الفرصة بجنون، مضيت به إلى رحلة فى رحاب التاريخ، نوهت بمواقف لا يجوز أن تنسى، استعرضنا الأحزاب، حزب الأمة ماله وما عليه، والحزب الوطنى ما له وما عليه، والوفد وحله للمتناقضات القديمة وقاعدته الشعبية من الطلبة والعمال والفلاحين، لماذا جنحت بعد ذلك للاستقلال ثم لماذا أيدت الثورة.

- ولكنك لم تهتم بالمشكلة الاجتماعية الجوهرية؟

فقلت ضاحكاً:

- لقد نشأت عهداً بالأزهر فلم يكن غريباً أن أعمل كمأذون شرعى رسالته فى الحياة أن يوفق بين الشرق والغرب فى الحلال!

- أليس غريباً أن تحمل على النقيضين معاً، أعنى الإخوان والشيوعيين؟

- كلا، كانت فترة حيرة، ثم جاءت الثورة لثمتص خير ما فيهما معاً<sup>(٣١)</sup>.

وحين نترك عامر وجدى - ولو إلى حين - ونواجه حسنى علام نلاحظ تغيراً ملحوظاً يطرأ على الجو الروائى، إذ تقصر الجمل، ويلهث التعبير. ويعبئ نجيب محفوظ كل طاقات القلم ليكتب كتابة تتناسب وتصور شاب ثرى، ضائع يطارد المتعة، والمتعة تطارده، ويبحث عن هدف فى حياة يصعب الاهتداء فيها إلى هدف. إن الأحداث التى تصور بها الرواية حسنى علام تختصر إلى الحد الأدنى، ويشيع فى الجو كله روح السرعة والمطاردة. ونحن نستشعر هذه السرعة فى مجموعة من العناصر الخارجية، وإن كان مصدرها الأساسى بالطبع هو نفس

---

(٣١) نفس المصدر، ص ٥٤، ٥٥.

حسنى علام التى تريد أن تصل - وبسرعة - إلى المطلق. من هذه العناصر ذلك «الأكليشييه» الذى يكاد يتردد فى افتتاح كل مشهد، وفى ختام كل مشهد: «فريكيكو... لا تلمنى!». ففى تردد هذا «الأكليشييه» نحس انطواء مشاهد، وبداية مشاهد أخرى لا نشك أنها بدورها على وشك الانطواء. ولكن ماذا يعنى ذلك التعبير؟ الحق أن القطع بمعنى محدد هنا أمر صعب، وليس من الضرورى على كل حال أن نبحث دائماً عن معنى محدد لكل لازمة من اللوازم، ويكفى أنها تؤدي المهمة التى تستخدم من أجلها. ويمكن أن يقال إن حسنى علام يعنى بهذا الاسم الغريب نفسه، أعماقه الباطنة الواعية، نفسه الممزقة؛ فهو ينطلق فى اتجاه، ويعتذر فى الوقت نفسه لجانب من نفسه كان يصح أن يناديه فى اتجاه آخر. وقد يساعد على هذا الفهم ما يقوله حسنى علام فى آخر عبارة من العبارات التى يقدم بها الأحداث من وجهة نظره: «دفعت السيارة وأنا أقول لصورتى فى المرأة الصغيرة فريكيكو... لا تلمنى...»<sup>(٣٢)</sup> ومن هذه العناصر السيارة التى تختصر المسافات الزمنية أمام حسنى علام، وتساعد على تحقيق معدل سرعة قريب من المعدل الذى تسير به نفسه. ونحن نرى أن السيارة سلاح ذو حدين فى التأثير، فبينما تساعد على تحقيق هذا المعدل يتبين - بالضرورة - بعد فترة أن هذه مساعدة مؤقتة، وذلك بعد أن يجوب الأحياء فى زمن وجيز، ويبقى فى مواجهة توثب نفسه، وجرياتها وراء المطلق. ومن هذه العناصر أيضاً ذلك العدد الكبير من القوادات اللاتى يعرفهن حسنى علام، واللاتى يمددنه بالفتيات اللاتى يحتفظن له بعنصر التغيير، وهو عنصر يساعد على نمو الإحساس بالسرعة فى مجرى الأحداث، نتيجة لتوالى الانطباعات، وتغير المشاعر، ومنها حياة «البنسيون» نفسها، وعلاقاته بتزلاته، وهى علاقات مؤقتة كما قلت، ومنها - أخيراً - هذا «الأمل» الذى يعبر عنه هو باسم «المشروع»، والذى يدع الطريق مفتوحاً على نحو ما، ولا يسمح للأحداث بالوقوع فى دائرة التجمد المطلق.

(٣٢) نفس المصدر، ص ١٣٥.



إن جواً مقصوداً من التركيز والسرعة يلف المجال الروائي كله منذ قدوم  
حسنى علام إلى مسرح العمل . وهذا الجو يظهر حتى قبل أن يأتى إلى «بنسيون  
ميرامار» ( وقد كان ينزل قبل ذلك فندق سيسل ) . ويتجلى هذا الجو فى الجملة  
القصيرة التى تعطى الإحساس بالتتابع الحاد، وفى وقوف كل جملة على نحو  
منفصل عما قبلها وما بعدها، إذ يكاد ينعلم الربط بحروف العطف، أو برباط من  
أى نوع . ويقضى ذلك كله على أى احتمال للاسترخاء فى الجو الروائى . كما أنه  
يكثف الإحساس بالتحفز والتوتر :

«الكورنيش لا يرى من شرفة سيسل . إن لم أنحن فوق السور فلا سبيل  
لرؤيته . البحر يمتد تحتى مباشرة كأنما أراه من سفينة . وهو يترامى حتى قلعة  
قايتباى محصوراً بين سياج الكورنيش وذراع حجرى يضرب فى الماء كالغول .  
بينما يختنق البحر . يتلاطم موجه فى ثقال وهو كظيم . بوجه أسود ضارب  
للزرقه منذر بالغضب . يضطرم بياضن محشو بأسرار الموت ونفائياته» (٣٣) .

وأحب أن ألاحظ هنا ملاحظة سأعود إليها فيما بعد، وهى أن نجيب  
محفوظ لا يسترسل مع المشهد الطبيعى بحيث يفقد نفسه فيه كما يفعل كثير من  
الكتاب المولعين بحب الطبيعة من أمثال لورنس، وكوبار . وهمنجواى، حتى فى  
بعض قصصه القصيرة . إنه لا يسمح للمشهد الطبيعى أن يستغرقه فينسيه - أو حتى  
يبدو وكأنه ينسيه - الحدث الأسمى . لذلك سرعان ما يعود إلى ما كان فيه،  
فيشعرنا طول الوقت أنه يفرق بين الطبيعة باعتبارها «خلفية»، وحركة الناس  
باعتبارها مسرح الفعل الحقيقى . إن هناك سياجاً يتحكم به نجيب محفوظ عن وعى  
- وبقسوة أحياناً - بين الطبيعة والناس، وهو لا يدع المشهد الطبيعى يفيض على  
الفعل الإنسانى، بحيث يمكن أن يرى أحدهما فى ظل الآخر، إلا فى حالات  
قليلة سأعرض لها فى الوقت المناسب .

---

(٣٣) نفس المصدر، ص ٨٧ ، ٨٨ .

ويبقى بعد ذلك ما استشهدت عليه بهذا الفقرة واضحاً. إن الجو الذى يشيعه هذا الوصف بعيد عن جو التأمل البطيء للطبيعة، مما يقطع مرة أخرى بأن ذلك ليس شيئاً مقصوداً لذاته. لا شيء هنا يفيض فى شيء، بل تبقى كل قيمة حادة، ومركزة، ومستقلة، وإن تابعت فى سلك واحد مع القيم الأخرى، إذ تصبح هذه القيم أشبه بنبضات القلب المتتابعة المطردة فى استقلال، وذلك يساعد على خلق جو السرعة الذى أحاول توضيحه.

حسنى علام من بقايا الإقطاع، وقد ضيع نفسه، أو ضيعه الآخرون، فلم يحصل على شهادة. وقد وجد نفسه بغتة فى عصر أصبحت الأفئدة فيه «على كف عفريت» - مع أنه يملك منها مائة - وأصبحت الورقة الرابعة الوحيدة هى الورقة التى لا يملكها، ولا يمكن أن يملكها. لذا تعرت حياته، وخلت من الهدف. وقد تحول الآن إلى هدف آخر يجرى وراءه، ويطارده، ويعصر على الوصول إليه.

إن له مأساة هو الآخر يكمن سرها فى أن المجتمع قد رفضه. وهى ليست غريبة تماماً عن مأساة عامر وجدى، هذا إذا دققنا النظر. لقد رفضته ذات «العيون الزرقاء»، وأصدرت حكمها بالنفى الأبدى عليه قائلة: «غير مثقف، والمائة فدان على كف عفريت». ذلك هو السبب العاجل، ولكن المحاورة التى تجرى بينهما - والتى تعرضها الرواية بأسلوب «رجع الذكريات» المتبع - تشير إلى أن هذا الرفض يتصل بسبب أعمق من مجرد غياب «الشهادة»، وغياب قيمة الأرض. إنه يتصل بغياب «الحب»، أو القدرة عليه. وإنه لسبب مأساوى فادح.

«أنت جاد فيما تقول ؟»

- طبعاً يا عزيزتى ..

- ولكنك فى رأى لا تعرف الحب .

- أريد أن أتزوج كما ترين ...

- يخيل إلى أنك لا يمكن أن تحب.

- أريد أن أتزوج منك. ألا يعنى هذا أننى أحبك ؟

ثم قلت وأنا أراوغ الغيظ والغضب:

- وإنى كفء للزواج، أليس كذلك؟

بعد تردد قالت:

- ما قيمة الأرض الآن؟

حملت نفسى مسئولية الموقف المهين، مضيت وأنا أقول:

- سأتتركك لتفكرى فى هدوء... (٣٤).

هذا هو السبب الحقيقى الذى رفض من أجله. وحسنى علام نفسه يعرفه

قبل أى إنسان آخر. إنه يريد أن يتزوج، مردداً تلك الفكرة الشائعة والغريبة التى

سيردها سرحان البحرى من بعد، وهى أن الحب والزواج شيان منفصلان:

«أخيراً وقعت فى الحب؟»

- طانط... لا حب ولا هيام... لكنها فتاة ممتازة. ومن لحمى ودمى... وأنا

أريد أن أتزوج... .

- على أى حال فأنت شاب تتمناك أى فتاة... (٣٥).

وكما كانت جذور المأساة عميقة عند عامر وجدى نجد مأساة حسنى علام

أيضاً ذات جذور عميقة. إنه الآن قد انتهى إلى الحالة المستهترّة التى يمكن أن

نجردها من كل عطف حياله، ولكننا لو عدنا إلى فيض ذكرياته فإن شخصيته

تتكشف لنا عن شخصية «الظالم المظلوم» التى نجدها كثيراً عند نجيب محفوظ،

---

(٣٤) نفس المصدر، ص ٩١ ، ٩٢.

(٣٥) نفس المصدر، ص ١٠٠.

وعند غيره، نجد أنه شخصية مرفوضة - بفعل الحرمان - قبل أن ترفضه فتاته هذه بزمان طويل. وهذا الرفض فى الحقيقة هو الذى يخل بالتوازن فى نفسه، ويجعلنا نلتبس فى أنفسنا شعوراً آخر لا يخلو من عطف عليه، باعتباره ليس مسئولاً تماماً عن كل الأمور التى تسبب عنها انحرافه على هذا النحو:

«إنه لم ير أمه... وتركه أبوه وهو فى السادسة... لذلك لا أقسو عليه.

كان يتكلم بهدوء أما أخى فكان يتنفذ من الغضب» (٣٦).

هكذا عرف حسنى<sup>١</sup> علام طريقه إلى الضياع - أو إلى الانطلاق كما يسميه هو - وهكذا فقد الإحساس السوى بمعنى الحياة. وقد بدأت رحلة الضياع - أو الانطلاق - هذه قبل ظهوره الفعلى على مسرح الرواية، واستمرت تلون دوره على مسرحها، وأخذت مظاهر شتى يجمعها إطار واحد. ويمكن أن نتبع هذه الرحلة فنلتبس خيطها الأول فى رجعة من رجعات الذكريات التى قلت إن نجيب محفوظ يحكم وضعها فى مجرى الحدث على الطريقة التى تحدثت عنها من قبل.

«هلم معى إلى رحلة غريبة. يوم رهيب، زجر وتأييب من أخى. تأنيب من عمى، المدرسة المدرسة، بنا إلى الطريق الزراعى، رحلة طويلة وغريبة، شمالاً وجنوباً، ليلاً ونهاراً عند كل بلدة نتزود بالطعام والشراب، لم أعد قاصراً...» (٣٧).

هذا الخيط الأول لا يلبث أن يتبلور فى وجهة نظر فكرية وعاطفية تجاه الحياة تكاد تكون ثابتة. إنها فلسفة اللامبالاة التى تعكس داخلاً مهدماً لشخصية فقدت العمران الداخلى، فحاولت أن تملأه بعمران خارجى يشغل الزمن كله، ولا يدع لحظة تمر دون أن تكون مشغولة بمتعة ما، أو بوجه ما من أوجه النشاط المادى. وحسنى علام نفسه يعطينا تقريراً مختصراً عن موقفه من الحياة. وهذا التقرير يعتبر خلاصة لنشاطه كله فى مجال الرواية. وهو يتم بنفس الأسلوب السريع، المضغوط، الذى تبدو الجمل فيه وكأنها تقف على رؤوسها (إن صح التعبير).

(٣٧) نفس المصدر، ص ١٠٦.

(٣٦) نفس المصدر، ص ١١٦.

«الخطأ أننى صادقت زمناً عدواً وأنا أحسبه الصديق . ولكننى سعيد بحريتى .  
لقد قذفت بى طبقتى إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق ، ولكننى سعيد بحريتى .  
لا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب . لا أعرف عن دينى إلا أن الله غفور  
رحيم» (٣٨).

إن هذا الموقف الخاص من الحياة يلون سلوكه كله داخل الرواية ، فهو  
يجعله مثلاً يقف من الثورة موقفاً غريباً عن الموقف الذى كان ينتظر أن يقفه . إنه  
يناصر الثورة ، ولو ظاهرياً ، ولو جدلاً ، مع أنها جاءت أصلاً للقضاء على نفوذه ،  
ونفوذ طبقته . وهذه المناصرة علامة على تشفيه فى طبقته أكثر منها علامة على  
اقتناعه العاطفى أو الفكرى بالثورة . ونحن نحس هذا التشفى الذى يعبر عن نفسه  
المتورة والذى يحتدم فى داخله ، ويعكس ظلاله على موقفه منذ اللحظة الأولى  
التي يقدمه فيها نجيب محفوظ . وهو احتدام يتجاوز نفس حسنى علام إلى الطبيعة  
نفسها ، إذ يهد نجيب محفوظ باحتدام الطبيعة لاحتدام الفعل الإنسانى ، وبالعصبة  
التي يوج بها البحر إلى الغصبة التي تموج بها نفس حسنى علام . كل هذا والإيقاع  
السريع الحاد المتوتر لا يزال هو الإيقاع السريع الحاد المتوتر .

«فريكيكو .. لا تلمنى !

وجه البحر أسود محتقن بزرقة . يتميز غيظاً . يكظم غيظه . تتلاطم أمواجه  
فى اختناق . يغلى بغضب أبدي لا متنفس له .

ثورة . لم لا . كى تؤدبكم وتفقركم وتمرغ أنوفكم فى التراب . يا سلالة  
الجوارى . إنى منكم وهو قضاء لا حيلة لى فيه» (٣٩).

إن حماسه للثورة شيء واضح ، وهو يعلنها صراحة فى وجه طبقته . ومع  
أن ذلك شيء يصح أن يؤخذ منه مأخذ الشك فهو مصر عليه ، وإن كان لا يجعل  
منه قضية يهتم حتى بإقامة الدليل عليها :

(٣٨) نفس المصدر ، ص ١٠٩ .

(٣٩) نفس المصدر ، ص ٨٧ .

١- من أين جاءك هذا الحماس للثورة؟

- هذا لا أعتقد يا عمى . .

- لا أصدقك . .

- بل صدقتى بلا تردد . . « (٤٠) »

ونحن نراه يكظم غيظه فى الحالات التى تتحرك فيها نفسه لمهاجمة الثورة فى وجه سرحان البحرى المتفجع بها، ولكننا نحس أن إعلانه عن مناصرته للثورة يتحول أحياناً لديه إلى شعور أقرب إلى السخرية منه إلى الحقيقة الجادة. ويحدث ذلك بصفة خاصة حين يجد التسابق على مدح الثورة من أناس مختلفين مشارب واتجاهات، مما يجعل المسألة تستحيل إلى شيء أقرب إلى الحذر والحيلة منه إلى الاقتناع: «كذلك لا يوجد فرد واحد غير متحمس للثورة. حتى طلبية مرزوق، حتى حضرته. علينا بالحذر» (٤١). على أن دماء طبقته قد تسيقظ فى نفسه أحياناً، فيستشعر غروب شمس، وغروب شمس هذه الطبقة، وعندئذ يغمره شعور بالاستعلاء، ويتحول موقفه فيكاد يصل إلى الجانب المضاد: «وشعرت باستعلاء فارس تركمانى يعيش بين رعاع. حق قد صقل الحظ بعضهم نفس الحظ الذى ينفخ شمعتنا لتنتطفئ». وقلت لنفسى إن الثورة ظاهرة غريبة مثل الكوارث الطبيعية» (٤٢).

وعندما يفيض به الكيل يدخل فى مناقشة حول الموضوع مع سرحان البحرى. وهى مناقشة يستخدم فيها حسنى علام نوعاً من المنطق الجدلى، ولكنه لا يخلو من وجهة نظر. لكن هذه هى المرة الأولى والأخيرة التى يدخل فيها فى جدل سياسى حول الثورة - هذا إذا استثنينا مناقشته القصيرة مع عمه التى اقتبسناها بالفعل منذ لحظات، والتى تحدث على كل حال خارج المجال الروائى،

(٤١) نفس المصدر، ص ١٠٠.

(٤٠) نفس المصدر، ص ٩٤.

(٤٢) نفس المصدر، ص ٩٩.

وتروى على شكل رجوع ذكريات - يأخذ فيه جانب المعارض، لكن سير الحوار يدل على أن هذه المعارضة إنما كانت فحسب نتيجة لضيقه بسرحان البحري، وليست نتيجة اقتناع متأصل في نفسه بشيء ما، أو الرغبة الحقيقية في الدفاع عن فكرة ما:

«وقد فاض بي الكيل مرة فقلت له:

- نحن مؤمنون بالثورة ولكن لم يكن ما سبقها فراغاً كله.

فقال بعناد مشير:

- بل كان فراغاً.

- كان الكورنيش موجوداً قبلها، كذلك جامعة الإسكندرية!

- لم يكن الكورنيش للشعب، ولا الجامعة..

ثم سألني ضاحكاً، وبلا حقد ظاهر:

- خبرني لم تملك وحدك مائة فدان على حين أن كل ما تملكه أسرتي عشرة فقط.

فسأله وأنا أكظم غيظي:

ولم تملك عشرة على حين لا يملك ملايين من الفلاحين قيراطاً واحداً<sup>(٤٣)</sup>.

لقد جاء حسنى علام إلى «ميرامار» بعد أن كان من نزلاء سيسل، وذلك بمساعدة أحد خدم سيسل الذى «يخدم فى جهة ويعمل لحساب أخرى ككثيرين من مواطنى الأعراء»<sup>(٤٤)</sup> - على حد تعبيره. فلنتظر كيف تتكون مشاعره نحو النزلاء فى المقام الجديد، وكيف تنمو علاقاته بهم، وكيف تتحدد معالم شخصيته الروائية

(٤٤) نفس المصدر ص، ٨٩.

(٤٣) نفس المصدر ص ١٢٠ ، ١٢١.

نتيجة لكل ذلك . والحق أن بيئة الرواية - كما قلت من قبل - بيئة مؤقتة ، وكل شيء فيها - بما فى ذلك العلاقات الإنسانية - يأخذ هذا الطابع المؤقت . وإذا صح ذلك بالنسبة للنزلاء الآخرين فإنه بالنسبة لحسنى علام أصح ، ذلك لأن فلسفته التى لخصها قبل قليل تساعد على ذلك ، وقد تحتمه .

إنه يرى فى زهرة - كما هو متوقع - وسيلة سريعة للمتعة . وهو يقف منها موقف المهاجم منذ البداية ، فيريد أن يستولى عليها فى أسرع وقت ، وبأقل مجهود . ولكن موقفها الجاد يضىء على الأمل الواضح العاجل غلالة من الضباب . وتنتهى الجولة الأولى السريعة التى قام بها فى هذا المضمار بتأجيل المواجهة فحسب . وهو يصدر عليها بعد انتهاء تلك الجولة الحكم التالى : «جادة أكثر مما يليق . سوف تكون زينة أى شقة أستأجرها فى المستقبل» <sup>(٤٥)</sup> . وقد لجأ فى الجولة التالية إلى المهادنة - وهى فى موقفها المتحفظ لا تغيره - واستخدم الإطار المتحفظ ، ولكن موقفه منها - من حيث إصراره على الحصول عليها - لم يتغير ، وإن بدا حكمه عليها يتسم بطابع الحيرة : «خائفة؟ .. ماكرة ! .. على أى حال لست بحاجة إليها الآن . ومن حقها شيء من التمتع والدلال» <sup>(٤٦)</sup> . لقد حدث تعديل فى فكرته عنها ، ولكن هذا التعديل لم يتناول الأسس الرئيسية التى يراها بها وسيلة من وسائل المتعة ، فأصبحت وسيلة متعة ، ولكن داخل إطار خاص ، يضىء عليها طابع الاستقرار النسبى ، ولكنه لا يصعد بها عن مستوى الخادمة الذى تباشره فى «ميرامار» . إنها ليست مركز الإطار المستقر الذى يتصورها فيه ، وإنما هى - حتى فى نطاق المتعة الجسدية - أداة ثانوية :

«يمكن بعد ذلك أن أعتبر جميع النساء حريماً منتقلاً لمزاجى ، إلى خادمة ممتازة ملء فراغ شغقتى المستقبلية . خادمة مثل زهرة . بل زهرة بالذات . وسوف ترحب بذلك بكل امتنان . ستمارس مهنة ست البيت مع الإغفاء من متاعب الحمل

(٤٥) نفس المصدر ، ص ٩١ .

(٤٦) نفس المصدر ، ص ٧٩ .



والولادة والتربية. وهى جميلة، وسوف تروضها حقارة أصلها على تحمل نزواتى  
وغرامياتى اللامتناهية» (٤٧).

ولقد قرر بعد حين أن يقوم باختبار آخر يمتحن به صلابتها، ولكنه رد سريعاً  
تحت نظراتها الباردة التى تعكس تصميمًا شديدًا. ذلك الموقف الصلب من جانب  
زهرة - الخادمة - أثار حفيظته الإقطاعية، ولم يستطع أن يفهم أى معنى من  
معانيه. والشئ الوحيد الذى وجدته فى نفسه تعليقاً على ذلك كان شعوراً غاضباً  
إقطاعياً خالصاً: «حسن. فى سراى علام بطنطا عشرات من أمثالك ألا تفهمين!».  
أم ترين ثقافتى دون الكفاية يا روث الجاموسة؟» (٤٨).

ولكنه - مع ذلك - لم يأس، وعاد إلى مغاللتها، يخلط الجدل بالهزل،  
ويتظاهر بعدم فهمه موقفها على وجه التحديد. ومن ناحية أخرى فإن مطامعه فيها  
تضاعفت بعد أن اكتشف العلاقة القائمة بينها وبين سرحان البحيرى، وقوى فى  
نفسه الأمل فى اقتسام الصيد الذى وقع. على أن هذا الأمل عاد يتضاءل بعد أن  
اكتشف أن ما بينهما علاقة من نوع خاص، وإن لم يطفئ ذلك ظمأه إليها؛ فظل  
يحوم حولها، متصوراً - بعد أن علم قرارها أن تتعلم مما نكأ جرح نقصه الثقافى  
إلى أبعد حد - تصورات أخرى كأن تكون سكرتيرة له حين يتحقق مشروعه، وإن  
ظلت فى نفسه هى هى، ذات المكانة المنخفضة التى لا تصلح إلا لتحقيق نزوة  
عابرة.

وفى محاولة أخرى معها نراه يهاجمها - وقد عاد مخموراً - فى إحدى  
الليالى وقد قاومته زهرة بالضرب، والتحم - بسبب ذلك - مع سرحان البحيرى  
فى شجار، ولكنه يعود إلى وضع أهدأ، معلناً «يجب أن أعتذر لزهرة» (٤٩)،  
وينجح فى مصالحتها. وأخيراً يكون بينهما هذا الموقف الذى رأيناه بعد مأساتها

(٤٨) نفس المصدر، ص ١٠٣.

(٤٧) نفس المصدر، ص.

(٤٩) نفس المصدر، ص ١٢٥.

بتخلى سرحان البحيرى عنها . وهو موقف غريب ، يبدو فيه حسنى علام وقد ارتدى مسوح الوعاظ ، فهو يقدم لزهرة من النصائح ما يشبه النصائح التى تتلقاها من عامر وجدى . ونحن نفهم هذه النصائح إذ نفهمها على أنها تحتل منطقة ما بين النصيح الخالص ، والتصدى للفتاة بغية استغلال محبتها . وإذ تتقبل زهرة هذه النصائح فى برود شامل ، يتحرك هو إلى منطقة إغراء أخيرة . ولكن ذلك لا يفلح أيضاً فى جعلها تعطيه أى أمل ، وإذ ذاك تنفجر فى نفسه تيارات الغضب القديم :

- زهرة . . الدنيا مليئة بالسفالات ولكنها لا تخلو من خير .

لم يبد عليها أنها تهتم بالإصغاء إلى أو أنها تهتم بأى شيء .

- انظرى ماذا فعلت أنا ، ضاق بى العيش بين أهلى فى طنطا فهاجرت إلى الإسكندرية .

لم تنبس ولا دبت فيها سمة اهتمام .

- أقول لك إنه لا حزن يدوم ولا فرح ، وإن على الإنسان أن يجد طريقه ، وإذا ساقه الحظ إلى طريق مسدودة فعليه أن يتحول إلى أخرى . .

- كل شيء طيب . لست آسفة على شيء .

- بل أنت حزينة ، حزينة جداً يا زهرة ، ولك الحق ، ولكن عليك أن تختارى النجاة . هذا الاختيار نصف النجاة إن لم يكن النجاة كلها . .

قاومت التأثير بإرادة جبارة طبعت وجهها بطابع دميم عابر . فقلت :

- أصغى إلى . . إليك اقتراحاً ، لا تبتى فيه برأى الآن ولكن فكرى فيه على مهل . .

وتريثت لحظات ثم قالت :

- عما قريب سيكون لدى عمل .

تململت ، فقلت .

- مستجدين عندي إذا شئت وظيفة محترمة !

ارتسم سوء الظن في عينيها فقلت.

- هذا المكان لا يصلح لك، وأنت بنت محترمة بين أشكال واللوان من مريدى اللهو والتسلية، من يقر ذلك؟

لم تأخذ كلمة من قولى مأخذ الجد. ذلك واضح جداً، فقلت:

- ستكونين عندي فى حصن. عمل شريف وحياة ممتازة.

غمغمت بما لم أسمع ثم حملت الصينية وذهبت.

غضبت عليها وعلى نفسى، غضبت لحد الموت. شهوات المحرومين أعمتها عن حقارتها. ملعونة الأرض التى أنبتتكَ فى طينها. وقلت بذلة ومرارة:

فريكيكو . . لا تلمنى . . « (٥٠).

هكذا كان يرى حسنى علام زهرة رؤية خاطئة منذ البداية، وهكذا لم تحقق له رؤيته تلك اكتفاء ما، فكيف كان يرى بقية شخصيات الرواية؟. أما ماريانا فلم يكن له معها سوى بضع مناقشات ودية حول مشروعه الذى يجرى وراءه. وهو لم ينظر إليها إلا من خلال منفعته الخاصة. ومن الواضح أنها لم تقدم له فائدة كبيرة، لا فى محيط الجنس، ولا فى محيط المال. وأما عامر وجدى فقد رفضته نفسه منذ الوهلة الأولى، وهو يصدر حكمه عليه بمجرد أن يراه: «كرهت منظره، وعجبت كيف يبقى حياً على حين تهلك أجيال الشباب كل يوم»<sup>(٥١)</sup>. وهو منذ الآن سيطلق عليه «قلاوون الصحافة»، أو «قلاوون»، ولكن كراهيته له لا تضى فى خط صاعد، وإن لم تتحول إلى ود أبداً. إنهما قطبان متنافران، يحكم السن، ويحكم التكوين - وهو الأهم - ومن ثم يحكم النظرة إلى الحياة. انظر إلى هذه المحاور القصيرة التى تدور بينهما فى مرحلة من المراحل، والتى لا تخلو من جو

(٥٠) نفس المصدر، ص ١٢٧ ، ١٢٩.

(٥١) نفس المصدر، ص ٩٢.

مقبول في البداية، ولكنها إذ تتطور قليلاً تندفع في طريق مغلق، وذلك حين يبدأ عامر وجدى في الكشف عن جانب من شخصيته هو ذات الجانب الذي يكرهه حسنى علام بحكم وضعه وتكوينه، وبحكم عقده أيضاً:

«... ووجدته بشوشاً برغم شيخوخته الكريهة. وقال كمن يعلق على حاله وحاله:

- الشباب يبحث عن المغامرة، الشيخوخة تنشد السلامة.

تمنيت له صحة طيبة فسألني:

- أجئت الإسكندرية من أجل المشروع؟

فأجبت بالإيجاب فعاد يسأل:

- وهل أنت جاد فى سعيك؟

- لقد ضقت بالفراغ..

فرد قائلاً:

إن الشباب والفراغ والجدة مفسدة للمرء أى مفسدة

ولكننى أكره الشعر كما أكره سيرة الشهادات» (٥٢).

ذلك الحائط المصمت بينه وبين عامر يجعله يراه شخصية كريهة؛ فهو مرة يصفه بالرجل الحرب، وهو يتأذى من سماع نصائحه، ويلعنه فى سره، وأخيراً يختلط نفوره منه بنفوره من شخصية أخرى من شخصيات الرواية هى شخصية منصور باهى، ويفسر «الاستلطاف» القائم بين هاتين الشخصيتين فى ضوء هذا النفور: «ومن عجب أنه لم تنشأ مودة بينه (منصور باهى) وبين أحد سوى قلاوون الصحافة مما جعلنى أقطع بأن العجز الأعزب لوطى سابق! (٥٣).

(٥٢) نفس المصدر، ص ١٢٥.

(٥٣) نفس المصدر، ص ٩٨ ، ٩٩.

وإذن فهو ينظر من منصور باهى نفوره من عامر وجدى. وسر هذا النفور هو العقدة الأزلية الكامنة فى أعماقه حيال «المثقفين» المصقولين. وهو لا يحتاج إلى وقت ليصدر حكمه عليه، وهذا شئ متوقع فى ضوء تكوين حسنى علام، وفى ضوء مأساته، وفى ضوء الجلو المؤقت الذى يحكم الرواية كلها. وحكمه عليه حكم اعتباطى مطلق، فهذا هو انطباعه الأول عنه: «مذيع فى محطة الإسكندرية، شهادة عالية جديدة، ووجه وسيم دقيق ولكنه خلو من الرجولة. وهو أيضاً من الرعاع المصقولين. وفى تحفظه ما يغرى بلكمه»<sup>(٥٤)</sup>. إذن فهو يرفضه منذ البداية، ومن حيث المبدأ. ولكن هذا الرفض الذى يبدو غير مسبب - على الأقل من الجانب الواعى فى نفس حسنى علام - يتخذ شكلاً مسيئاً إذ تتطور الرواية؛ فهو يقول عنه بعد ذلك: «ومنصور غالباً مرشد»<sup>(٥٥)</sup>. ثم يختفى منصور باهى - أو يكاد - من جو حسنى علام، حتى أننا لنكاد ننساه، وذلك حتى يطلع علينا برأيه فيه ملخصاً. وهذا الرأى يؤكد انطباعه، ويقدم السبب فى عدم اهتمامه به، ومن ثم فى عدم قيام منصور باهى بدور يذكر فى تطور شخصية حسنى علام.

«الآخر - منصور باهى - لا أكاد أعرفه، ولا علاقة لى به سوى كلمات عابرة تتبادلها على مائدة الإفطار فلا يبقى منها فى الذاكرة شئ. إننا نتبادل - بلاشك - كراهية صامتة. وإنى أحتقر انطواءه وغروره وأنوثته وما يحلى به نفسه من أدب ظاهر رخيص. وقد سمعته مرة فى الراديو فهالنى صوته - الكاذب مثله - صادراً عن فارس خطيب»<sup>(٥٦)</sup>.

بقى سرحان البحيرى وطلبة مرزوق. وسرحان البحيرى هو المنافس الحقيقى لحسنى علام فى الصراع الاجتماعى، وفى زهرة. وقد وصل الصراع الصامت بينهما حدًا تفجر فيه مرتين، ووصل إلى التشابك بالأيدى. الأولى عندما رده

(٥٤) نفس المصدر، ص ٩٩.

(٥٥) نفس المصدر، ص ٩٩.

(٥٦) نفس المصدر، ص ١٢٥.

سرحان البحيرى عن الهجوم على زهرة، والثانية عندما وشى هو بسرحان البحيرى لدى محمود أبى العباس بائع الصحف الذى كان يريد أن يخطب زهرة. وهذا التشابك بالأيدى يمكن أن يحمل دلالات رمزية بعيدة إذا قرأنا الرواية كلها على مستوى الرمز، وقد يعبر عن أحد أوجه الصراع المحتدم بين طبقات المجتمع بغية الوصول إلى صيغة ملائمة تحكم مسار هذا المجتمع. ونلاحظ أنه بالرغم من هذا التنافس والتضارب تبقى هناك نافذة مفتوحة تتيح رؤية بعض أوجه التقارب بين هاتين الشخصيتين، وتسوغ ما حدث بينهما فى الرواية من تقارب يكاد يبلغ أحياناً درجة الصحبة، التى يحس معها حسنى علام بوحشة حقيقية بعد رحيل سرحان البحيرى عن «ميرamar».

إن الاختلاف فى وجهة النظر، التى يواجه بها سرحان البحيرى حسنى علام منذ أول لحظة فى قوله: «أليس الأضمن أن تبحث لك عن وظيفة»<sup>(٥٧)</sup>، يخلف شعوراً سريعاً بالكراهية فى نفس حسنى علام، ويضع أعصابه تجاه سرحان البحيرى على درجة من التحفز المرهص بالانقضاء. ويعود هذا التحفز - على كل حال - إلى عقدة حسنى علام التى تسيطر على مجرى شعوره، والتى تشكل جانباً هاماً من مأساته العامة، الأمر الذى يجعله يضمم لسرحان البحيرى هذا الخاطر: «وإذا سولت له نفسه أن يسألنى عن شهادتى فسأقذفه بقدرح الشاى»<sup>(٥٨)</sup>.

غير أن هذا الشعور بالرفض المطلق لا يستمر فى نفس حسنى علام، بل يتراخى مع توالى الأيام حتى يصل إلى الحد الذى يحس هو فيه برغبة فى عقد صلة أو اتفاق بينه وبين سرحان البحيرى، وخاصة بعد أن سبقه سرحان البحيرى إلى «الاستيلاء» على زهرة. إذ ذاك يصل إلى الحد الذى يصفه فيه بأنه «كأنما خلق اللعين لكى يآلف ويؤلف»<sup>(٥٩)</sup>، ولكن تحقيق هدف عملى من ورائه كان هو الإحساس الطاغى عليه على كل حال.

(٥٨) نفس المصدر، ص ٩٤.

(٥٧) نفس المصدر، ص ٩٤.

(٥٩) نفس المصدر، ص ١٠٨.

لقد أحفظ حسنى علام انتصار سرحان البحيرى فى دائرة يعلق عليها هو كل الاهتمام، وهى دائرة الغراميات، وهذه الحفيظة جعلته يتصدى له بالمناقشة النظرية، وبالتحرش الذى يتهى بالتشابك فى المناسبتين اللتين أشرت إليهما. وقد بدا واضحاً بعد ذلك أن ما بينهما قد انقطع. والواقع أنه كان دائماً أوهى من أن تنهض عليه علاقة إنسانية قوية. وحسنى علام نفسه يدرك ذلك، لا بالنسبة لسرحان البحيرى وحده، وإنما بالنسبة لكل شخصيات الرواية: «وبرغم أن الويسكى صهرنا فى بوقفة ألفة حميمة إلا أنني شعرت بأنها عابرة، وستظل عابرة. لن تقوم صداقة حقيقية بينى وبين سرحان أو منصور باهى. مودة عابرة ستمضى كما مضت البنت التى التقتها من بوفيه مترو»<sup>(٦٠)</sup>. وقد انعكس ذلك فى شعوره حتى بعد أن سمع بنهاية سرحان البحيرى الأليمة: «فليت من يموت وليعش من يعيش»<sup>(٦١)</sup>.

وأما طلبة مرزوق فهو الشخصية الوحيدة التى يحس إزاءها حسنى علام فى داخل هذا الإطار من العلاقات المؤقتة، بميل ملحوظ. حقاً إن هناك اختلافاً فى السن، وفى نواح أخرى كثيرة، بين هاتين الشخصيتين، ولكن انتماءهما إلى طبقة واحدة، ووضع هذه الطبقة فى الرواية، يبدو وكأنه يذيب كثيراً من الفوارق، وإن بقى بينهما خلاف حتى فيما يتصل بهذه الناحية بالذات؛ إذ يقف حسنى علام من الثورة الموقف الذى أشرت إليه، على حين يقف منها طلبة مرزوق موقفاً مختلفاً سأوضحه فيما بعد. لكن حسنى علام يميل إلى طلبة مرزوق، وكأنه نجيب محفوظ يريد أن يشير بذلك إلى نوع من المشاعر التى تلتقى بحكم الانتماء الطبيعى. ولقد تفجر غضب حسنى علام على طلبة مرزوق - كما تفجر على الجميع حينما اقترب من النقطة الخطرة فسأله عن «عمله». تفجر لدرجة أعلن معها أنه كرهه، وتمنى له الموت «غرقاً أو حرقاً»، ولكن العلاقة بينهما لا تلبث أن تعدل

(٦١) نفس المصدر، ص ١٣٥.

(٦٠) نفس المصدر، ص ١٠١.

مجرها، وتستمر في وضع حسن. ذلك الوضع الذي يقدمه حسنى علام نفسه في صورة مختصرة: «إنه الشخص الوحيد الذي أضمر له حباً واحتراماً وهو يقوم أمام عيني كتمثال أترى للملك قديم دالت دولته وولى زمانه، ولكنه يحتفظ بكافة مزايه الذاتية» (٦٢).

هكذا يركض حسنى علام، مدفوعاً بأساته الأولى، وبمأساة انهيار طبقته، متجاوزاً في ركضه الأحداث التي تحدث في «ميرامار» بحيث لا تثير اهتمامه على الإطلاق، ومتجاوزاً الشخصيات التي تشكل معه القلب الروائي فلا يعقد معها صلات تكاد تذكر. إنه يدير ظهره للعالم من حيث يقبل عليها، وكأنه يثار منها، إذ أدارت ظهرها له، كيلا يكيل. إنه يجرب كل ألوان متعة القديمة، وهي متع تتصل في جملتها بالتقاط الفتيات بغية تحقيق لذة مادية عابرة، وزيارة القوادات في أحياء الإسكندرية، من كليوباترة، إلى الشاطبي، إلى سبورتنج، إلى سيدى جابر، وهذا النوع من المتع العابرة لا يجلب له راحة كما هو متوقع. ونحن ندرك عبور هذه العلاقات بما يقصه علينا حسنى علام نفسه من أنه التقط فتاة في الصباح، وقضى القيلولة في شقتها، ثم نسي اسمها تماماً مع العصر، كما ندرك أن ظمأه إلى المتعة المادية يزداد بمباشرتها، وإحساسه بالفراغ يزداد مع تجاربه التي يهدف بها إلى ملء هذا الفراغ. ويبلغ من رغبته في الاستشفاء من الداء بالداء مرحلة يخوض معها تلك المغامرة العجيبة التي يطلب فيها من إحدى القوادات أن تدعو له أكبر عدد ممكن من فتياتها، ويسهر بينهن «سهرة عجيبة موشاة بأبهج الحماقات التي لم يعرف التاريخ لها مثيلاً منذ عهد خليفتنا خالد الذكر هارون الرشيد» (٦٣).

إن هناك مشهداً يستحق الوقوف لديه من المشاهد التي تكشف عن حالة الركود والرتابة التي انتهت إليها نفس حسنى علام، يستحق الوقوف لديه لأنه يذكرنا - مرة أخرى - بنوع الكتابة التي كتبها كبار الكتاب الذين يبنون فلسفتهم في



الكتابة على تأمل المنظر الطبيعي والفعل الطبيعي من أمثال د. ه. لورنس، ويستحق الوقوف لديه لأنه يكشف عن جانب من فلسفة نجيب محفوظ في الكتابة، ونوع اللغة التي يستخدمها. ويتصل هذا المشهد بالمحاولة اليايسة التي يحاولها حسنى علام لاقتناص المتعة؛ إذ يصوره مع فتاة التقطها من عند قوادة، وانفرد بها في سيارته في الطريق في منظر طبيعي يهطل عليهما المطر، وهما يتبادلان الحب - أو يهمان بتبادله - مجردين من كل ما يفصلهما عن الطبيعة. ويحسن أن نتذكر - ونحن نقرأ هذا المشهد - منظرأً مماثلاً في رواية د. ه. لورنس «عشيق اللادى تشاترلى»، وهو المنظر الذى تخرج فيه اللادى تشاترلى وعشيقتها حارس الغابة عاريين تحت المطر الهائل، منفردين مع الطبيعة، وعائدين إليها، ومندمجين فيها، تمهيداً للاتصال المادى، أو تعقياً عليه، باعتباره غاية الفعل الطبيعي، ذلك المشهد من «عشيق اللادى تشاترلى» يمثل جانباً من فلسفة لورنس الكاملة في معنى الطبيعة وحيويتها، وقد أمدّه بالعناصر اللازمة له، والتي تركز إحساسنا بالطبيعة؛ المطر، والغابة، والتجرد، والانقطاع الكلى عما يمت إلى المدينة بسبب، أو عما يمت - من وجهة نظر لورنس - إلى إفساد الكيان الطبيعي بسبب. ولا بد أن نسلم بأن أحد المشهدين يذكر بالآخر، ولكننا لا بد أن نسلم كذلك بأن المشهد الذى يصوره نجيب محفوظ هنا مخفف إلى حد كبير فى حين أن المشهد الذى يصوره لورنس هناك يقوم على التركيز الشديد. وأقصد «بالتخفيف» «والتركيز» التخفيف والتركيز فى تجميع عناصر الطبيعة أكثر من أى شىء آخر؛ فمشهد نجيب محفوظ يقوم على حافة المدينة - فى الطريق الزراعى إلى أبى قير - فى حين يقع مشهد لورنس فى عمق الغابة، ومشهد نجيب محفوظ يوحى بالاتصال المادى إحياء، ويخبر عنه إخباراً، فى حين أن مشهد لورنس يعطى لذلك وصفاً أكثر مباشرة وتفصيلاً.

ولقد واكب تجميع عناصر الطبيعة فى هذا المشهد، الذى أعنى به، أسلوب لغوى مصفى، واختيار خاص للمعجم والعبارات، وإيقاع سريع يتناسب مع سرعة

هذا المشهد، ومع سرعة الصورة التي يرسمها نجيب محفوظ لحسنى علام فى «ميرامار» كلها. وأرجو أن يلاحظ القارئ أن علامات الترقيم تختفى كلية من هذا المشهد، هذا إذا استثنينا مجموعة من النقاط المتجاورة التى يصعب اعتبارها من علامات الترقيم. ولقد ساعد ذلك كله على صياغة هذا المشهد بطريقة سريعة تصويره وكأنه دفقة طبيعية واحدة، يراد لها أن تتزلق بشدة، ومرة واحدة، إلى حيث تستقر فى قاع شعور القارئ:

«أما قوادة سيدى جابر فأهدت إلى فتاة رائعة من أم إيطالية وأب سورى فأصررت على دعوتها إلى سيارتى حذرتنى من الغيوم المنيرة بالمطر فقلت لها إنى أتمنى أن يهطل المطر وفى الطريق الزراعى إلى أبى قير هطل المطر واختفى البشر فأحكمت إغلاق النوافذ ورحت أنظر إلى الماء المنسكب والأشجار الراقصة والخلاء النقى الذى لا نهاية له وقد ذعرت الجميلة وقالت إن هذا جنون فقلت لها تصورى مخلوقين مثلنا عارين تماماً فى سيارة وآمنين برغم ذلك من أى تطفل يتبادلان القبل على انفجارات الرعد وقيض البرق وانهلال المطر فقالت إنه المحال فقلت ألا تودين أن تخرجى اللسان للدنيسا ومن عليها وأنت فى حماية هذه الغضبة الكونية فقالت محال.. محال.. فقلت ولكنه سيتحقق بعد ثوان وشريت من فوهة الزجاجاة وكلما جمع الرعد استحثته على المزيد وتوسلت إلى السماء أن تفرغ مدخرها من الماء فقالت الجميلة قد تتعطل السيارة فقلت لها آمين.. آمين.. فقالت وقد يدركنا الظلام فقلت وليدم إلى الأبد فقالت إنك مجنون.. مجنون فصحت بأعلى صوتى: لا تلمنى..» (٦٤).

والى جانب هذه المتع التى لا تحقق اكتفاء يتعلق حسنى علام «بالمشروع» الذى يستثير انتباه طلبة مرزوق وعامر وجدى، ويسيل له لعاب ماريانا وسرحان البحيرى. وهذا «المشروع» يظل شيئاً غامضاً لا تتضح ملامحه، ويبدو فى بعض الأحيان أنه غير واضح الملامح حتى لدى حسنى علام نفسه. ولا يسمح التلويح

بهذا «المشروع» بإقامة علاقة «عمل» ناجحة لابينه وبين ماريانا، ولا بينه وبين سرحان البحيرى. وبالرغم من كل ذلك فإن هذا المشروع هو العنصر الوحيد، من بين عناصر حياة حسنى علام، الذى لا يبدو وكأنه سراب. إنه يتحقق فى النهاية، ويتحقق على نحو لا يخلو من مغزى، إذ إنه يأتى إلى الوجود بمساعدة صفية التى كان سرحان البحيرى قد نبذها، مما يبدو معه وكأن علام حسنى علام سيرث سرحان البحيرى فى هذه الناحية، فصفية ستقوم بدور فى إدارة «المشروع» الذى لاحت تباشير نجاحه، وستلعب دوراً كبيراً فى مستقبل حسنى علام الذى يبدو قانعاً بذلك، ومعتقداً أن معالم الطريق قد اتضحت أمام عينيه.

والآن نأتى إلى شخصية منصور باهى التى نحمد أنها شخصية تعيش داخل ذاتها. وقد أداها نجيب محفوظ بأسلوب مناسب، يقوم على حكاية ما بالنفس أكثر مما يقوم على ملاحظة الواقع الخارجى. ولأن ما بالنفس مختلط، ولا يخضع لمنطق التسلسل والترابط الذى يفرضه الواقع الخارجى، فإن معالم شخصية منصور باهى الروائية لا تتضح إلا من خلال تيار شعوره، الذى لا يكاد يرى الحاضر إلا من خلال الماضى، ولا يكاد يرى المستقبل إلا من خلالهما معاً. ومعنى هذا أن فيض الذكريات، وتتابع ذرات الحاضر فى وقوعها على الذهن، وصورة المستقبل، كل هذه الأشياء تشكل بالنسبة لتلك الشخصية صورة واحدة متشابكة الخيوط إلى حد كبير. وصحيح أن هذا هو الأسلوب الذى يتبعه نجيب محفوظ عموماً فى «ميرamar»، ولكن هذا الأسلوب أشد وضوحاً - وأكثر تعقيداً فى الوقت نفسه - بالنسبة لشخصية منصور باهى.

ومأساة هذه الشخصية التى تحدد خصائصها وتحكم تصرفاتها تتلخص فى شيئين: الإحباط الفكرى، والإحباط العاطفى. وهذان الشيئان يكونان خيطين كبيرين فى شبكة كبيرة تحكم عقدها جيداً حول منصور باهى حتى تدفعه إلى النهاية المأساوية التى ينتهى إليها، متهماً نفسه بقتل سرحان البحيرى، وهو أمر لا يصدق فيه أحد، ومدفوعاً إلى ركن من الحياة أقل ما يقال فيه إنه ركن متجمد.

ويمثل الإحباط العاطفى عند منصور باهى حب يائس بينه وبين درية ويعود هذا الحب إلى أيام الشباب الأولى، والأحلام الغامضة غير المعبر عنها ولأن منصور باهى يعيش داخل ذاته فإنه يبدو متردداً، ولذا يساء فهمه - على حـ تعبير درية - ومن ثم فقد أفلتت القرصة منها معاً. وصارت درية زوجة لفوزى وهنا يبرز العنصر الآخر، وهو الإحباط الفكرى، وفوزى هو الرائد الفكرى لخليه كان منصور باهى يتمى إليها، وقد قبلته درية زوجاً «تأثراً بشخصيته». أما منصور باهى فقد اضطر إلى ترك الخلية تحت ضغط أخيه ضابط البوليس، وذلك قبل أن يقبض على أفرادها؟ ومعظم هذه الأحداث يقع قبل أن يظهر منصور باهى فى بيئة الرواية، ثم تتصل الأسباب بينه وبين درية فى الرواية من جديد، ويتفجر الماضى عنيفاً.

والسؤال الذى يعذب منصور باهى الآن سؤال أخلاقى هو: كيف سمح لنفسه أن يخون فكرته، ويتخلى - تحت ضغط أخيه - عن الجماعة التى تذهب إلى السجن ويبقى هو، مستمتعاً لا بحريره فحسب، وإنما بزوجة أستاذه كذلك؟. حول هذا السؤال الخطير يدور منصور باهى ويتمزق؛ وحول هذا السؤال تبنى حياته الجديدة التى يقضيها فى «بنسيون ميرامار». وطبيعة منصور باهى الانطوائية المترددة البانية الهادمة لا تسمح له أبداً بالوصول إلى جواب، فكل الأجوبة بالنسبة لهذه الطبيعة مقبولة ومرفوضة فى الوقت نفسه. ونتيجة لذلك يبدو دائماً وكأنه يقف فى منتصف الطريق. وهو يقف فى منتصف الطريق لسبب ظاهر وخفى فى آن. وحياته نفسها تنتهى على حالة تتناسب مع هذا الجوع كله، وهى حالة من عدم اليقين لا نعرف فيها - على وجه التحديد - مصير هذه الشخصية.

إن أخاه يمارس ضغطاً شديداً عليه لكى يقتلعه من الخلية التى يتمى إليها، وينقله إلى بيئة أخرى. وهو فى ذلك يضرب له على وتر شديد الحساسية: «ألم

تسرع بأمك إلى القبر؟» (٦٥). ولكن الحق يقال، وهو أن منصور باهى لا يذعن لأخيه لمجرد أنه يضرب له على هذا الوتر، وإنما يذعن له لأنه مركب على هذا النحو الذى لا يجعل منه شيئاً غير قابل للإذعان: إنه أضعف من أن يموت دون رأيه، وهذا شيء يسرى فى تصرفاته جميعاً. وبدلاً من أن يترجم إرادته إلى شيء عملى، ويحسم المواقف فى حينها على النحو الذى يعبر عن هذه الإرادة، نراه دائماً يتصرف على نحو يجعل القرصة المتاحة تتسرب من بين يديه، ثم يتمزق فيما بعد داخلياً من جراء شعوره بالإخفاق. إنه من هذه الناحية شبيهه بكثير من الشخصيات الأدبية المشهورة التى تعيش داخل ذاتها، والتى تقضى حياتها تدور حول السؤال، ولكنها لا تتخذ الخطوات العملية للإجابة عنه. ويأتى على رأس هذه الشخصيات الأدبية هاملت شيكسبير، ونجد أمثلة كثيرة لها فى أعمال ترجيف مثل شخصية كاليبش فى قصته «خور وكاليبش»، وشخصية أنساروف فى قصته «قبل الموعد».

لقد انهزم منصور باهى أمام نفسه مرات عديدة. انهزم حين أذعن لطبيعته المترددة فأساءت درية فهمه وتزوجت فوزى، وانهزم مرة ثانية حين ترك معتقده الفكرى تحت تهديد قبضة أخيه - ضابط البوليس - الفولاذية، وانهزم مرة ثالثة - وهى ذروة هزائمه كلها - حين تسبب بعودته إلى درية فى تعقيدات هائلة فى موقفها العاطفى ووضعها الأمري، حتى إذا أصبح الموقف مهياً لهما، بعد أن علم فوزى بذلك فى سجنه وأعطى درية حق الاختيار، عاد هو يدور حول السؤال الأيضى: «يكون أو لا يكون؟». إنه قادر على تعقيد المواقف، والبلوغ بها درجة التارم الشديد، ولكنه غير قادر على مواجهة هذه المواقف فى حالتها المعقدة المتأزمة. إن طاقته التأملية أضخم بكثير من طاقته العملية، ولذا فإن مشروعاته التى يبينها داخل نفسه تخفق مشروعاً إثر مشروع؛ ابتداء من مشروعات الحب والزواج والمعتقد الفكرى، وانتهاء بمشروعه المعلق الذى يراوده - تنفيذاً لنصيحة عامر وجدى - بجمع برامجه الإذاعية الثقافية فى كتاب.

(٦٥) نفس المصدر، ص ١٥٣.

وتتجلى ذروة الإحباط فى ذلك الموقف الذى يواجه فيه منصور باهى درية، وقد سعت إليه فى مكتبه بإذاعة الإسكندرية، تحمل له خبراً خطيراً هو أن زوجها قد أعطاهما حرية الاختيار. إنها تضعه بذلك على المحك الذى يختبر فيه ذاته، ويمتحن قدرته على اتخاذ القرار. ومع أنه كان هو الذى أوحى لها بكل ذلك فى البداية نراه هنا لا يصمد للاختبار. ولا أقصد بصموده موافقته على اقتراح درية بالضرورة، وإنما أقصد قدرته على البت، وذلك شيء لم نره على الإطلاق، وإنما رأيناه - على العكس - ممزقاً إلى أبعد حد، وهو يرفض اقتراح درية بتلبية نداء الحب، والانفصال عن فوزى، ذلك الذى يقف وراء الأسوار. والرفض ليس شيئاً سلبياً دائماً؛ ولكنه فى هذه الحالة سلبى تماماً. إنه شيء مبنى على أساس لا تتضح عناصره ولا ملامحه فى نفس منصور باهى، فهو لم يرفض بناء على فكرة واضحة فى ذهنه، أو إحساس واضح فى نفسه، وإنما رفضه منبعت من التخلخل المطلق الذى يمزق كل شيء قائم فى داخله، والذى يجعل من هذا الرفض شيئاً متأرجحاً، يشيع فى نفسه الألم والراحة فى وقت واحد.

لقد استغرقت المواجهة بين منصور باهى ودرية فى الرواية أربع صفحات، هذا إذا استثنينا الصفحات التى تمهد لهذه المواجهة، والصفحات التى تعلق عليها. وهذه الصفحات الأربع مكتوبة بعناية شديدة. وهى تهدف إلى تجميع عناصر الموقف فى حنكة بالغة تركز أعظم التركيز على العنصر الخطير فى الموضوع وهم «سيكولوجية» منصور باهى. وهى تبدأ بإيقاع بطيء، وتستمر على هذا النحو من البطء حتى يعلن هو قراره فى عبارة فيها من الحياء البارد أكثر مما فيها من الاكتراث الملتب، وفيها من وقع النصيحة الموضوعية أكثر مما فيها من وقع الحكم على النفس بالموت: «درية لا تقبلى هبته الكريمة»<sup>(٦٦)</sup>. لكن الإيقاع الروائى يأخذ بعد هذه العبارة معدداً آخر من السرعة، تبلغ فيه المواجهة ذروتها؛ فيلهث الحوار، ويشتد، ويؤدى فى عبارات قصيرة سريعة تعطى أقصى انطباع ممكن للتوتر والتأزم.

(٦٦) نفس المصدر، ص ١٨٧.

ثم تهدأ السرعة، ويتراخى التوتر، فيتحول الحوار الناري إلى صورة هاملة، تبدو فيها نفس منصور باهى فى حالة أقرب إلى الحلم منها إلى الواقع، وتجعل منه نموذجاً للشخصية «الظالمة المظلومة» المحطمة المحطمة:

«حملت فى وجهى . حملت فى وجهى ذاهلة غير مصدقة تعيسة غاضية،  
فقلت معناً فى وحشيتى،

- افعلى ذلك بلا تردد !

- أنت تقول ذلك ؟ !

- نعم . . .

- إنه لمضحك، إنه لبك، إنى لا أفهم شيئاً . .

فقلت بياس:

- فلنؤجل الفهم إلى حين . .

- لا يمكن أن تدعى بلا تفسير !

- لا أملك أى تفسير . .

انبثق شعاع غضب من أعماق عينيها الرماديتين وقالت:

- إنك تجعلنى أشك فى عقلك !

- أعتقد أننى أستحق ذلك !

فصاحت بحقن:

- أكنت تعبث بى طيلة الوقت ؟

- درية !

- صارحنى . . أكنت تكذب على ؟

- أبداً .

- إذن هل مات حبك فجأة ؟

- أبداً . أبداً .

- إنك تصر على العبث بى !

- ليس عندى ما أقوله ، إنى أكره نفسى ، هذا ما يجب أن أصارحك به ،  
وعليك ألا تقتربى من رجل يكره نفسه .

وجاءنى صوتها متهافتاً :

- أليس لديك ما تقول ؟

فتابرت على الموت . قامت بشىء من العنف فقممت بدورى . غادرت المكان  
فتبعتها حتى بلغنا الطريق . وعبرناه معاً ، ثم أوسعت خطاها معلنة رفضها لمرافقتى  
فتوقفت . أتبعتها عيني كمن ينظر فى حلم . وتضخم الحلم وامتد رواقه ، وتراجع  
الواقع حتى توارى وراء الأفق . رنوت إلى مشيتها المألوفة المحبوبة بغرابة وبحزن ،  
وحتى تلك اللحظة الجنونية لم يغب عنى أن ذلك الكائن المخلخل المقهور الذى  
يختفى ويبدأ فى تيار السابلة ، لم يغب عنى أنه حى الأول وربما الأخير فى هذه  
الدنيا . وباختفائها هويت إلى الحضيض . وبرغم شقائى المؤكد فقد داخلنى ارتياح  
غامض غريب « (٦٧) » .

هذا خيط واحد فحسب من الخيوط التى تنسج مأساة منصور باهى . وثمة  
خيط آخر يتداخل مع الخيط السابق تداخلاً شديداً حتى يكون الخيطان فى كثير من  
المواقف صورة شىء واحد يصعب فيه التفريق بين الخيطين . ويتصل هذا الخيط  
الآخر بنفس المأساة العاطفية والأزمة « الفكرية - النفسية » اللتين عاشهما منصور  
باهى ، ولكنه يمتد ليشمل علاقته بتزلاء «ميرامار» . إن تطور أزمته الخاصة ينعكس

---

(٦٧) نفس المصدر ، ص ١٨٨ ، ١٨٩ .



بشدة على موقفه من الشخصيات التى تتحرك فى بيئته الجديدة. وهناك شخصيتان يمكن أن تتحدد معالم شخصيته هو فى الرواية من خلال علاقته بهما، وهما شخصيتا زهرة وسرحان البحيرى.

أما زهرة فإنه يميل إليها منذ البداية، وهى كذلك تعامله بلطف. ويبدو أن وضعها الحساس وسط نزلاء «البنسيون» يشغله إلى أبعد حد، وهذا الاهتمام بها يتحول - مع الوقت - إلى إعجاب وإكبار تنميها فى نفسه صلاية زهرة النادرة: «أعجبت بها لحد الإكبار ولكن أشجنتى وحدتها، غير أنها كانت تقف مليئة بالثقة كمعدن غير قابل للكسر»<sup>(٦٨)</sup>. ترى أين يكمن - على وجه التحديد - سر هذا الإعجاب بزهرة والإكبار لها؟ هل يكمن فى أنها تمثل بالنسبة إليه - وهى الأنثى - القوة والتصميم اللذين يفتقدنهما فى نفسه، وهو الرجل؟ أم أنه يكمن فى أنه يرى فيها صورة لحبه القديم والوحيد، ذلك الحب الذى خانته فى الماضى حين كانت الفرصة متاحة لتحقيقه، وهو يخونه مرة أخرى الآن حين يجده والظروف غير متاحة؟ أم أن المسألة لا هذا ولا ذاك، وأنه يكمن فى أنه يرى مأساته فى مأساة هذه الفتاة، ويرى نفسه اليائسة المحطمة فى مرآة هذه المخلوقة؟ إن هذا الاحتمال الثالث يقوى حتى يطفى على كل احتمال عداه فى آخر موقف له مع زهرة. وقد جاء هذا الموقف بعد موقفه السابق مع درية مباشرة، وكانت زهرة بدورها تعاني إحباطاً مماثلاً لإحباطه إثر غدر سرحان البحيرى بها:

«ونظرت إلى وجه زهرة الشاحب، ودموعها الجافة على الوجنتين، ونظرتها الكسيرة الذابلة، فخيّل إلى أننى أنظر فى مرآة، وأن الحياة تطالعنى بفطرتها الخشنة اللفظة الرهيبة، بإمكانياتها المجردة، بصمودها الصلب المغطى بالأشواك، بآمالها الخبيثة فى قوقعة مسمومة الأطراف، بروحها الأبدية التى تجذب إليها المغامرين واليائسين فتقدم لكل غذاءه. لقد سلبت الشرف وهجرت بلا كبرياء. أجل إنى أنظر فى مرآة»<sup>(٦٩)</sup>.

(٦٩) نفس المصدر، ص ١٩٠.

(٦٨) نفس المصدر، ص ١٥٢.

ولكن الاحتمال الثانى يعود فيطل برأسه من خلال عرض الزواج الذى تقدم به منصور باهى لزهرة؛ إذ يمكن أن يكون هذا العرض تجسيميا لحالته الخاصة، وتعويضاً عن خياناته التى تأخذ عليه نفسه بتركه درية، فهو يحاول - واهماً - أن يجبر الصدع الخطير فى حبه الخاص بهذا العرض المفاجئ الغريب، الذى لم يرق فى نظر زهرة إلى أى مستوى من الجدية.

وعلاقة منصور باهى بسرحان البحرى تتطور فى سياق علاقته بزهرة، كما أن علاقته بزهرة تتطور - كما قلت - فى سياق أزمته الفكرية والعاطفية الخاصة. ونحن لنجده، لأول وهلة، يميل إلى سرحان البحرى، مؤملاً أن يجد فيه - وفى حسنى علام - صديقاً: «فى عيني سرحان البحرى جاذبية فطرية وهو ودود فيما يبدو برغم صوته المزعج ولكن ماذا عن اهتماماته؟» (٧٠). ولكن هذا السؤال الأخير هو الصخرة التى ستتحطم عليها كل الآمال فى إقامة مثل تلك العلاقة. ومع ذلك فإن سرحان البحرى نفسه لا يلبث أن يسعى إلى منصور باهى حيث يعمل فى الإذاعة، ويجرى بينهما حديث محوره السياسة ومدى إيمان سرحان البحرى بالثورة، والبشيون - محل إقامتهما - ونزلاؤه. ولا يبدو أن هذه المقابلة تغير كثيراً من الانطباع العام الذى يتركه سرحان البحرى فى نفس منصور باهى، فعين يصف سرحان البحرى حسنى علام بأنه «... ظريف، وذو استعداد أصيل للعريضة»<sup>١</sup> يعلق منصور باهى - عن طريق المنولوج الداخلى قائلاً: «لم يدر أنه يعرفنى بنفسه أكثر مما يعرفنى بالآخر» (٧١).

وإذ يتطور الحدث الروائى نلمح نظرة منصور باهى الفاحصة تتغلغل فى نفس سرحان البحرى، وتلخص وجهة نظره فيه، وحكمه عليه. وهى نظرة تنبئ عن أنه بدأ يراه على حقيقته، ويحجمه الطبيعى. ويتم ذلك على مراحل تأتى أولاًها فى شكل ملاحظات خاطفة تتردد فى معرض الحديث، من مثل قول

(٧١) نفس المصدر، ص ١٤٨.

(٧٠) نفس المصدر، ص ١٤٦.

منصور باهى فى معرض وصف ليلة أم كلثوم التى أحيائها نزلاء «ميرامار» حول الراديو: «إلى سرحان البحيرى يعود أكبر الفضل فى إحيائها ولعله تكلف أقل نصيب من نفقاتها» (٧٢). هذا هو سرحان البحيرى فى عين منصور باهى، يقف على قمة العالم، محققاً أكبر قدر ممكن من المتعة نظير أقل قدر ممكن من الالتزامات والتكاليف. على أن هذه الملاحظات لا تلبث أن تزداد وضوحاً وتركيزاً من جانب منصور باهى، وذلك حين تلقى الأضواء على دخيلة سرحان البحيرى، وطموحه السياسى: «أما سرحان البحيرى فسرى فينا كالروح بمرح حار لا يفتر وهو طيب القلب، ومخلص، لم لا، طموح بلا ريب، إنه التفسير المادى للثورة» (٧٣).

ومنذ المشاجرة التى تنشب فى «ميرامار» بين سرحان البحيرى وعشيقته صفية، والتى تمتد لتشمل زهرة، تصل علاقة منصور باهى بسرحان البحيرى إلى منعطف خطر؛ وذلك أن منصور باهى لم يكن يعلم قبل هذه المشاجرة بالعلاقة التى تربط زهرة بسرحان البحيرى. ولكن زهرة تعترف له بها بعد تلك المشاجرة. وإذ ذاك ينفجر فى نفسه أكثر من لغم؛ فتقف شخصية سرحان البحرى أمامه رمزاً للخيانة؛ لأنه تخلص من صفية إذ لاحت زهرة؛ وعماً قريب ستسلم تلك الخيانة إلى خيانة أخرى وسيأتى دور زهرة. ومن ناحية أخرى تفجر الخيانة - مجرد لفظها وسماعها - لغماً آخر يتصل به هو شخصياً، فهو - كما يرى نفسه - غارق فى الخيانة إلى أذنيه، بتخليه عن معتقده، وتعرضه لأن يوصف بأنه يسعى للعودة إلى الخلية ليكون عيناً لأخيه ضابط البوليس. وليس هذا فحسب ما يجعله يستشعر الخيانة، ولكنها كذلك التعقيدات الشديدة التى وجد نفسه فيها نتيجة لعلاقته الماضية - والحاضرة - بدرية، فقد جعل كل ذلك للخيانة فى نفسه وقعاً كوقع الانفجار المدمر. وهكذا تتحول علاقته بسرحان البحيرى إلى شئ متفجر. إنه حاقد عليه، لا لأنه هو شخصياً لا يمكن أن يرتكب ذيلة كالتى يرتكبها سرحان البحيرى، ولكن لأنه - على العكس من ذلك - يرى فى سرحان البحيرى نفسه،

(٧٢) نفس المصدر، ص ١٥٠.

(٧٣) نفس المصدر، ص ١٩٤.

وهو حاقداً على نفسه : «وقع القول (لفظ الخيانة) من مسمعى موقعاً غريباً فاجعاً فوجدت له فى فمى طعم السم وعواقبه وحنقت على سرحان ضمن حنقى على نفسى فلعنته ألف لعنة» (٧٤).

وهذا الشعور الذى يجعل من حنقه على سرحان البحرى صورة لحنقه على نفسه يعمق ويستمر . وهو فى ذلك تذكيره عوامل متعددة ومتضاربة ، بعضها مستمد من تدهور موقفه الخاص مع درية ، وبعضها مستمد من تدهور علاقة زهرة بسرحان البحرى ، وبعضها مستمد من إعجابه بزهرة ، وإكباره لها . وهذا العامل الأخير يتضح بتكشف جوانب من شخصية زهرة لم تكن معروفة له من قبل ، مثل إصرارها على أن تتعلم ، وهدفها البعيد من وراء ذلك . هنا يجتاحه شعور ذو جوانب متعددة متعاونة ، جانب إعجابه المتزايد بها ، وإكباره لها ، وجانب المقارنة الفادحة بين موقفها وموقفه ، والنتيجة نمو غضبه ونقمته على سرحان البحرى :

«رمقتها بإعجاب وسعادة وهتفت :

- رائع .. رائع .. رائع يا زهرة ..

لبثت منفعلاً بالسعادة والإكبار . . . ثم مضى الانفعال يهدأ وينخفض ويبرد حتى انداح فى مستنقع من ماء آسن يغشاه زيد الكآبة . إن الصعود يذكر بالهبوط ، والقوة بالضعف ، والبراءة بالعفن ، والأمل باليأس . وللمرة الثانية لم أجد من أصب عليه جام غضبى إلا شخصية سرحان البحرى !» (٧٥).

إن الحنق على سرحان البحرى يمضى فى خط صاعد ؛ هو خط متوقع على نحو ما . وهو يتداخل مع خط آخر هو حنقه على نفسه بحيث لا يتضح الأول إلا فى ضوء الأخير ، والعكس صحيح . ونحن نجد أن هذا الحنق يتجاوز ؛ إذ يتطور ، مجرد الإحساس النفسى لياخذ شكل الفعل المادى ، والذى يحكمه فى اتخاذ هذا

(٧٤) نفس المصدر ، ص ١٦٧ .

(٧٥) نفس المصدر ، ص ١٢٨ .

الشكل هو تدهور العلاقة بين زهرة وسرحان البحيرى . فحين يكون ما بين زهرة وسرحان البحيرى صراعاً صامتاً، يحتدم فى نفسه دون أن يأخذ صورة الفعل الخارجى، وحين يبلغ سباق صراع الإرداتين مداه، وينتهى بذلك التفجر الهائل الذى يجعل من قصر أحلام زهرة شظايا، يخرج حق منصور باهى من حيز الإحساس إلى حيز العمل، ويستخذ هذا العمل نفسه مراحل فى الرواية منذ الآن، وتبدأ هذه المراحل بالاشتباك المفاجئ العنيف بين منصور باهى وسرحان البحيرى إثر إعلان الأخير تحلله من علاقته بزهرة، وقوله إنه سيتزوج من علية (وهى مدرسة زهرة التى طاردها سرحان البحيرى منذ ظهورها فى «ميرamar»).

وينبغى أن نعود مرة أخرى إلى نفس منصور باهى الزاجرة، ونلتمس هناك جذور أفعاله وأسبابها. ويمكن على ضوء هذه العودة أن يقال إن منصور باهى يواجهنا فى هذه المرحلة بأول أمانة من أمارات انفصام الشخصية. لقد بدأ يرى نفسه مجسمة فى شخصية سرحان البحيرى، باعتبار أن هذه الشخصية رمز الخيانة، تلك الخيانة التى بافتئى هو يحوم حولها، ويرمى نفسه بها منذ أمد طويل. وهو إذ يشتبك مع سرحان البحيرى إنما يواجه نفسه ويشتبك معها فى صراع انتقامى، يعطى فيه للحق، وللغضب المكبوت، فرصة تنفيس. وهذا الشجار - من ناحية أخرى - ليس سوى تمهيد له ما بعده. إن المواجهة التى تتم بين زهرة وسرحان البحيرى بعد انهيار علاقتهما تتم على مسمع منه. وهو حين يخرج من حجرته - فى ميرamar - ليستطلع الخبر على الطبيعة - بعد أن أخبرته نفسه بكل شئ بمجرد السماع - يجدهما فى حالة اشتباك فعلى. أما مراجعته هو الخاصة لسرحان البحيرى فتتم على النحو التالى:

«اقتربت منه ثم أخذته من يده عائداً إلى حجرتى. كان ممزق البيجاما فى

أكثر من موضع، دامى الشفتين. وراح يصيح:

- شريعة متوحشة !

فطالبته بالهدوء ولكنه تمادى فى الغضب وهو يقول:

- تصور... تريد حضرتها أن تتزوج منى !

فعدت أنصحها بالهدوء فصاح:

- مجنونة فاجرة !

وضقت به فسألته:

- لم أردت أن تتزوج منك ؟

- اسألها .. اسألها ..

- إنى أسالك أنت ..

نظر إلى لأول مرة فى انتباه فقلت:

- لابد من سبب يرر طلبها.

تحول الانتباه فى عينيه إلى حذر ثم سألنى:

- ماذا تعنى ؟

فقلت بفضب:

- أعنى أنك وغد ..

- أستاذ !

فبصقت على وجهه وأنا أصرخ:

- على وجهك، ووجه كل وغد، وكل خائن ..

وسرعان ما اشتبكنا فى عراك عنيف .. « (٧٦).

لقد أسرعت المواجهتان - المواجهة بين رهرة وسرحان البحيرى من

ناحية، والمواجهة بينه وبين درية من ناحية أخرى - أسرعتا بتطور مشاعره فى

---

(٧٦) نفس المصدر، ص ١٨٣ ، ١٨٤ .

هذا الاتجاه الذى يرى فيه سرحان البحرى على أنه صورة من ذاته هو، وذاته هى غريمه الأول، ومن ثم فإنه ينبغى أن يتقم منه، أو يتقم من نفسه فى شخص سرحان البحرى. إن نفسه «العامة - الخاوية» تبحث عما تملأ به أشواقها العميقة. ويبدو الآن أن الرغبة فى الانتقام هى الوجه الآخر للإحساس بالضيق الذى يجتاح تلك النفس. هذا الضيق الذى يجعله يبحث عن نفسه، ويتوق إلى الاتحاد بها. ونحن نستشعر كل ذلك فى هذا الانجذاب الغريب من جانبه إلى سرحان البحرى، وميله إلى الاتحاد به على هذا النحو الغريب الفادح الذى يجعله يقف منه موقف المتقم. ولقد أصبح سرحان البحرى يعنى بالنسبة له أكثر من مجرد مشير للغضب أو الحقد. أصبح ضرورة ترتبط بها الحياة نفسها. ويعنى هذا أن كل شىء فى حياة منصور باهى قد تهدم، كما يعنى أن شعوره قد تطور على نحو تجاوز معه مستوى الانفعالات والأحاسيس والمشاعر والعواطف التى تخضع للمقاييس العادية. فماذا يا ترى يعنى ذلك الجو الغريب الذى يحيط به نجيب محفوظ نهاية هذه الشخصية التى تنطوى - هى الأخرى - على جرح مأساوى عميق؟ هل يعنى أن هذه الشخصية قد ضلت الطريق منذ البداية - بالرغم من إخلاصها وحيوية ما بداخلها، وأن ضلال الطريق الأول هذا كان لابد أن يؤدى بالضرورة إلى مزيد من الضلال والانحراف؟ إذا صح هذا التفسير فإن نهايتها فى مواجهة سرحان البحرى على النحو الذى انتهت عليه لا تخلو من مغزى؛ فسرحان البحرى يمثل هو الآخر الانحراف من جوانب عدة سأحدث عنها فيما بعد.

هكذا ينجذب منصور باهى إلى سرحان البحرى بدافع أكبر - كما قلت - من الحق والحقد والغضب، دافع يكاد يكون لا إرادياً، وهو يتراقص فى أعماقه مزيجاً من الألم واللذة، ويجعله يندفع إلى لقاءه بشعور العاشق الذى يندفع للقاء معشوقه، أو اندفاع شطر النفس نحو شطرها الآخر، يحدوه الحنين الأبدى بين جزءى الكيان الواحد المشطر. وليس شعورا الألم واللذة فحسب هما الشعورين

المتناقضين اللذين يجتمعان فى نفس منصور باهى وهو يلاحق سرحان البحرى، بل إنه ينجذب إليه أيضاً بمزيج من الحب والبغض، والصداقة والعداوة. ومع أنه يحس إحساساً واضحاً بالكراهية تجاه سرحان البحرى فى هذه المرحلة، ويستشعر أنه عدوه التقليدى، فإن الرغبة العارمة التى تجعله منجذباً إليه أشد تعقيداً - على النحو الذى تؤيدها به عبارة نجيب محفوظ - من أن تترك فى نفوسنا انطباعاً واحداً محدداً.

### «كيف يمكن أن أضع حداً لذلك كله؟»

كررت السؤال وأنا أغادر الحجرة بجنونى. رأيت فى الصالة سرحان البحرى وهو يتكلم فى التليفون، ولمحت حقيبته وراء الباب مؤذنة برحيله الأبدى. نظرت إلى مؤخر رأسه المائل إلى سماعة التليفون بمقت. كأنما أنظر إلى عدو لدود ورائى. إنه يملأ حياتى أكثر مما تصورت. وإذا اختفى حقاً إلى الأبد فماذا أصنع بحياتى؟ وكيف أعثر عليه مرة أخرى؟ إنه يشدنى إليه شدا كالنور والفراشة. إنه الجريمة السامة التى قد أتداوى بها (٧٧)».

وحين يندفع الحدث صوب غايته، ويؤذن ببلوغ مداه، يزداد الموقف تعقيداً، وتشابك خيوطه فى نسيج معد يبلغ أحياناً حد التخليط. وهذا «التخليط» ترفده تيارات متضاربة، تنداح من نفس منصور باهى، وتتداخل فى الحدث الخارجى على نحو لا يحكمه نظام، فيرى «تيار الوعى» وهو يقطع امتداد الحدث الخارجى دون أى تمهيد، بحيث لا يهتدى إلى الحد الفاصل بينهما إلا بالفواصل التى يضعها نجيب محفوظ عن عمد، والتى أشرت إليها من قبل. لقد أعد منصور باهى عدته، وخرج لتصفية حساباته مع غريمه - أو مع نفسه - سرحان البحرى. لقد امتلأت نفسه بالرغبة فى التخلص منه نهائياً بقتله، ولكن ذلك يحبط أيضاً - كما أحبطت مشروعات هذه الشخصية جميعها - ويتحقق الإخفاق

---

(٧٧) نفس المصدر، ص ١٩٣، ١٩٤.



كاملاً من أكثر من ناحية، فلا وهن الأسباب ظاهرياً- نسيان المقص - ولأعمقها من حيث الواقع- الاضطراب الداخلى الشديد الذى يأخذ على منصور باهى كل نفسه- لا تتم المواجهة بينه وبين سرحان البحرى على الصورة الدائمة التى أرادها، ويرى- ويا للسخرية المؤلمة!- وقد خرج لقتل سرحان البحرى- مستخدماً فى ذلك ركله بالحذاء. ومن ناحية أخرى - ويا للسخرية أيضاً! - فإن سرحان البحرى يموت بالفعل، ولأسباب بعيدة كل البعد عما ظنه منصور باهى، فيضع بذلك نهاية لنفسه ولمنصور باهى كذلك، الذى بدأ مستقبل حياته بعد ذلك غامضاً كما لم يكن غامضاً من قبل . ونتيجة لذلك يبدو منصور باهى مضطرباً وغير قادر على إتمام أى فعل من نوع ما ، وذلك حتى فى قمة الفرصة التى تصور فيها خلاصه وانتصاره. إن الحدث كله يندفع هنا إلى مرحلة عالية من التوتر لكى ينتهى نهاية حافلة بالقضاء الساخر، فمنصور باهى يدرك إدراكاً يكاد يكون قاطعاً أن سرحان البحرى قد انتهى بفعل الخمر من قبل أن يلمسه هو على الإطلاق، ومع ذلك فإن وهمه يصور له - وبخاصة بعد المواجهة الوهمية التى استخدم فيها حذاءه- أنه هو الذى قضى عليه. لقد جنى فى واقع الأمر من تردده وتمزقه نتيجة دون تلك النتيجة التى جناها هاملت بكثير. إنه ينتهى بتخبط جنونى وإحساس حاد بأنه حارب معركة فى الهواء.

« لست جسمه ووجهه فلم يستجب، غرق تماماً فى غيبوبة الخمر ، وسوف يفارق العالم بلا ألم أو خوف، كما يتمنى عامر وجدلى المعجوز . . . . . ركلته فى جنبه . . ركلته مرة أخرى بقوة أشد . ركلته الثالثة بعنف . وجن جنونى فانهلت عليه بطرف الحذاء فى شتى أطرافه حتى أفرغت غضبى وهياجى . تراجعت إلى السياج وأنا أترنح من الإعياء مردداً « لقد قضيت عليه » . كنت أتنفس بصعوبة وأشعر بتقزز . وسيطر على إحساس مضمّن بأننى مجنون يمارس حركات جنونية عنيفة فى الظلام . . » (٧٨).

(٧٨) نفس المصدر ص ١٩٩، ٢٠٠.

وإذا كانت شخصية منصور باهى فى الرواية تمثل «هاملت» فإن شخصية سرحان البحرى تمثل «كيشوت»- وأنا أستعير هنا عنوان مقالة ترجيف المشهورة «هاملت وكيشوف» - من حيث إن الأولى تعيش فى أقصى درجات «الانغلاق» على الذات، فى حين تعيش الثانية فى أقصى درجات «الانفتاح» على الخارج. والمفتاح الأول لشخصية سرحان البحرى هو الانبهار بالحياة الناعمة، والتطلع إلى تحسين المستوى من أى وجه، وبكل الوجوه، فهو مغامر فى الحب والمال، وهو على استعداد حقيقى لفتح نفسه لكل الناس، ولعقد صداقة مع كل الناس، ابتغاء هدف واحد فحسب هو «الوصول». ونحن نراه فى الرواية مطارداً ومطارداً ولا يكاد يستقر على حال. إنه يطارد طلبه مرزوق مؤملاً أن يجد عنده ما يريد أن يستثمر من مال، ويطارد حسنى علام مؤملاً كذلك أن يستفيد من «مشروعه» الشهير. لكن مطاردته لهما تحطم على صخرة انسحاب الأول إلى داخل نفسه بمخاوفه المبررة، وانزلاق الثانى كالزئبق من بين يدى سرحان البحرى، ثم شجاره معه من أجل زهرة. ويبقى سرحان البحرى- وقد أفلتت هاتان الفرصتان من بين يديه - مبلبل الخاطر يكاد يختل توازنه - مع أنه المغامر الفولاذى- من جراء إحساسه الشديد بخيبة الأمل «يا ربى. أريد أن أفيد وأن أستفيد فما عسى أن أصنع»<sup>(٧٩)</sup>. كذلك نراه يدور حول منصور باهى، مدفوعاً إلى ذلك بإحساسه النفعى، ومركزاً عينه بشدة على الفائدة المتوقعة من أخى منصور باهى ضابط البوليس. لكن منصور باهى أشد تعقيداً من أن ينفذ إليه شىء، حتى سرحان البحرى بأساليبه العاتية فى الوصول .

ومن ناحية أخرى نرى سرحان البحرى مطارداً من قبل شخصية غريبة اسمها على بكير . وهذه الشخصية تهدف إلى استغلاله فى صفقة شيطانية تستغل رغبته الأزلية فى ترف الحياة. ومع أن قيم سرحان البحرى ما تزال لا تهضم الاشتراك فى مثل تلك الصفقة الرهيبة فإن أبواب النفع « الأقل

(٧٩) نفس المصدر ص ٢٣٢ .

خطراً « تغلق فى وجهه باباً إثر باب ، ولا يبقى أمامه مفتوحاً سوى هذا الباب الشيطانى بكل إغراءاته . وستكون نهاية سرحان البحرى مرتبطة بمحاولة تنفيذ هذا المشروع الشيطانى - وهو مشروع ثبت فشله . ونجيب محفوظ لا يكشف عن انتحار سرحان البحرى صراحة لا من خلال الفصل الخاص به فى الرواية ، ولا من خلال الفصل الخاص بمنصور باهى ، وإنما يؤجل ذلك إلى التعليق الأخير الذى يكشف فيه عامر وجدى عن بضع علامات استفهام معلقة فى الحدث الروائى .

ويمكن أن يقال إن شخصية سرحان البحرى شخصية انتهازية فى الجوانب الثلاثة الرئيسية التى تحدد معالمها ، وهى جوانب «الحب» ، «الوظيفة» ، «العمل السياسى» . ونجيب محفوظ يلتقى بنا إلقاء فى قلب هذه الشخصية ؛ فالعبرة الأولى التى يقدمها بها - وهى عبارة مكونة من كلمتين اثنتين - عبارة حافلة بالدلالة ، من حيث إنها تشير فى إحياء باهر إلى جوهر هذه الشخصية ، وترسم إطاراً لها . وهذه العبارة - فى ضوء الصورة التى تتبعها - عبارة موجية كذلك لأنها تقرأ بوجهين . ونحن لا نكاد نتصور أننا فهمنا معنى هذه العبارة فى سياق معين حتى يتكشف الأسلوب بعد قليل عن سياق آخر ، وحتى يبدو لنا أن السياقين متعاونان ، من حيث إنهما يلقيان معاً ضوءاً على شخصية سرحان البحرى ، ويكشفان فى الوقت نفسه عن جزء من الحدث يساعد على تقدمه :

### « هاى لايف »

معرض أشكال وألوان مشير للشغب ، شغب البطون والقلوب . موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدور فواتح الشهية ، العلب الحريفة والمسكرة ، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة ، الألبان ومستخرجاتها ، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمربعة والمنبعجة المترعة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات .

لذلك تتوقف قدمى بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية. وهواء الحريف يلفحنى بدسامته الجنسية. وعينائى ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة» (٨٠).

هذه العبارة الافتتاحية «هاى لايف» هى نفس العبارة التى لخص بها نجيب محفوظ أمل حياة سرحان فيما بعد فى عبارة «حب الحياة الطيبة الناعمة» (٨١)، وهى فى الوقت نفسه - كما هو واضح - اسم الدكان الذى تستبضع منه الفتاة الفلاحة. وهذه الفتاة الفلاحة ليست سوى زهرة بعينها. ونلاحظ فى البداية أن سرحان البحيرى يراها ثم يكاد ينساها، وإذ يراها من جديد تعلق بنفسه فيرسم خطة محكمة للإيقاع بها، مدفوعاً إلى ذلك بشعور خالص من المغامرة والرغبة الجنسية، التى يصير هو على تسميتها «الحب» على طول الخط. ما الذى يشده إلى زهرة بالذات؟ ملله من صفية - التى تقف على العكس من زهرة فى كل شئ - وجمال زهرة، ثم الجذور المشتركة التى تجمع بينهما؛ إذ كلاهما نازح من القرية، وتربطه بها أصول قريية. ويلج نجيب محفوظ على هذا الجانب الأخير بصفة خاصة، مصوراً تيقظ الريف فى نفس سرحان البحيرى كلما رأى زهرة. ويتكرر هذا الإلحاح فى شكل عبارة واحدة متردة أحياناً: «وتذكرت موسم جنى القطن فى قرينتنا» (٨٢)، ولكنه أحياناً يتسع ليشمل تشبيهات مركبة لا تخلو من المبالغة والتزيد: «وشاع فى نفسى سرور كالسائل العذب الذى يخالط الريق بعد مضغ الفول الأخضر البكر الطارج المقطوف لتوه من الأرض الخضراء» (٨٣).

وبالإضافة إلى كل ذلك يتصل شعوره نحو زهرة ببيع حان فى نفسه، هو حبه الأول فى كلية التجارة. ولكن هذا الحب نفسه لا يتناقض مع تعريف سرحان البحيرى للحب، ذلك التعريف الذى لا يخلو أبداً من معنى المنفعة فى أحد أشكالها: «عرفت الحب فى الكلية ولكنى جئت متأخراً فضاعت الفرصة. فرصة

(٨١) نفس المصدر، ص ٢٢٥.

(٨٣) نفس المصدر، ص ٢١٢.

(٨٠) نفس المصدر، ص ٢٠٣، ٢٠٤.

(٨٢) نفس المصدر، ص ٢٠٤، ٢٠٥.

سعيدة كانت. جميلة وذات مستقبل وكريمة طبيب تندفق عليه أموال  
المرضى» (٨٤).

هذا الاتصال بين شعوره نحو زهرة وحبه الماضي يطفو حين تبدأ علاقته  
بزهرة تأخذ أول شكل من أشكالها العملية. لكنه على كل حال لم يفكر فيها على  
أنها شيء أكبر من مجرد تلبية لحاجاته العضوية. ومع تكرار رؤيتها- وهى مسألة  
تتم بالصدفة ، ولكنها الصدفة التى تشبه اليقين ؛ فهما يعيشان فى عالم صغير  
تصبح فيه فرصة اللقاء أمراً يكاد يكون مؤكداً - تنبت فى نفسه فكرة نبذ صفيه،  
وغزو زهرة فى عقر دارها - «ميرامار». وهو فى سبيل التخلص من صفيه-  
عشيقته الراقصة فى الجنفواز- يناقها ويكذب عليها، مما يعطى الإحساس بأن زهرة  
إن هى إلا مغامرة جديدة : «ها هو قلبى يخفق مرة أخرى . أجل إنى أحب  
الفلاحة. مجرد شهوة كالتى ساقتنى إلى صفيه فى الجنفواز» (٨٥). والغريب أنه  
بعد التجربة التى خاضها معها يحاول أن يفهمنا أن الشهوة قد تحولت إلى ما يشبه  
العاطفة، فيقول بعد انهيار كل شيء: «لم أبرأ تماماً من حبها، وهو العاطفة  
الصادقة الوحيدة التى خفق بها قلبى الممزق بالأهواء» (٨٦).

إن سرحان البحيرى ينتقل إلى «ميرامار» كجزء من خطته العامة للحصول  
على زهرة. ويكون «البنسيون» مسرحاً لغرام عنيف بينهما. غرام مصنوع من جانبه،  
لكنه مصنوع بعناية عاشق محترف، الأمر الذى يخدع زهرة خداعاً كاملاً.  
والملاحظ أن عبارات الغزل القرينة التى يقوم بها تؤتى نتيجتها. وهو فى حملته  
يطرد بقسوة عن خاطره أى شعور يجعله يتورط فى الخلط بين إعجابه بزهرة وفكرة  
الزواج بها. إنها - بدون شك - لا تحقق له درجة واحدة من الدرجات «العليا»  
التي يريد أن « يصل » إليها من وراء الزواج. وعلى كل حال فالحب - فى نظره -  
شيء، والزواج شيء آخر، وعجيب أن يُخلط بينهما !! إن إحساسه فى الحب -

(٨٥) نفس المصدر ، ص ٢١٥

(٨٤) نفس المصدر ، ص ٢١٥

(٨٦) نفس المصدر ، ص ٢٥٧

وفى السياسة كما سنرى - إحساس طبقى، ومع أن زهرة ترضيه ، وتفجر حنينه القديم إلى الزواج، فإنه يصر على رفضه ذلك حتى بينه وبين نفسه، لأنه لا يتلاقى والهدف الذى يبتغى تحقيقه من وراء الزواج. وكأنه يعيد بذلك تذكير نفسه بأن الزواج من زهرة ينبغى ألا يكون : «ووجدتنى أجتر حنينى القديم إلى الزواج إنه لحنين قديم، وقد فاض من جديد كنيح يتفجر. أود من أعماقى يا زهرة لولا...، سحقاً للبيدهات السخيفة القاتلة» (٨٧).

ويقدر ما تزداد رغبته فيها يتيقظ فى نفسه الشعور النفعى، فيعيد رسم الخط واضحاً أمام عينيه بين الرغبة والمنفعة. إنهما لشعوران متضاربان، وهما يلحان على نفسه إذ تنمو علاقته بزهرة. وهو بين هذين الشعورين ممزق، ولكن تمزقه يختلف اختلافاً تاماً عن تمزق منصور باهى. إنه فى حيرته وتمزقه أشبه بالبهلوان الذى يقلقه حتماً الحرص على الاحتفاظ بتوازنه فى لعبة خطيرة، ولكنه يعلم تمام العلم أن نجاحه فى استخدام مهارته العضلية هو الفيصل فى الاحتفاظ بتوازنه أو عدمه. فليس لسرحان البحيرى داخل يمكن أن يجعله يعيش فى طوايا نفسه طويلاً، ومع ذلك فإن اضطراب أهدافه العملية وتضاربها يسبب له خيبة أمل بطبيعة الحال. غير أننا ينبغى أن نكون على حذر من وصف خيبة الأمل هذه بأية أوصاف قد تبررها على أنها قيمة مأساوية. إنها فحسب مجرد منغصات فى طريق المغامر سرحان البحيرى، ويبدو أنه يشعر بقدرته على التغلب على هذه المنغصات على نحو أو آخر: «داخلنى حزن وتعاسة. جعلت أقول متحسراً: لو كانت من أسرة... لو كانت على علم أو مال! وانهمر من لسانى سيل من اللعنات!» (٨٨).

ولما كان عالم سرحان البحيرى خارج نفسه، ولما كان يعيش الواقع الملموس لا الذكريات- ولا حتى الواقع الشعورى - فإننا نرى أن الأسلوب العام للرواية يطرأ عليه تعديل فى الجزء الخاص بالكلام على سرحان البحيرى- أو عبارة أصح بكلام سرحان البحيرى عن نفسه وعن الآخرين - يتناسب مع طبيعة هذه

(٨٨) نفس المصدر ، ص ٢٢٤.

(٨٧) نفس المصدر ص ٢٢٠.

الشخصية. إن أسلوب الذكريات المتداخلة، والماضى الذى يعترض الحاضر، يقل بصورة ملحوظة، ويترك نجيب محفوظ أسلوب تتابع الحدث الخارجى يؤدى المهمة. وليس معنى هذا أن هذا الجزء من الرواية يؤدى بأسلوب أضعف من الأسلوب الذى تؤدى به بقيتها؛ إذ إن هذا الأسلوب يتناسب - كما قلت - مع طبيعة هذه الشخصية، وهذا كاف فى جعله أسلوباً مناسباً. وقد احتفظ نجيب محفوظ فى هذا القسم - على كل حال - بكثافة الكلمة، وقصر العبارة، وتلاحقها، مما وفر للأسلوب توتره وصفاءه، وبلغ به أحياناً درجة من «التقطير» والإيحائية تصل إلى اللغة التى تكتب بها القصة القصيرة فى نماذجها الجيدة.

إن رغبة سرحان البحيرى فى زهرة تزداد. ويزداد معها شعوره بحقه على نفسه الانتهازية الحريصة على الصعود. إن حرصه على الحصول على زهرة يفرض عليه بذل الوعود على نحو سخى، ولكنه يدرك بإحساس المجرب أن هذه الوعود ينبغى ألا تتجاوز الحد المرسوم. ومعنى هذا أنه ينبغى عليه أن يفرض فى إعلان الحب، فى حين يحرص - حتى الموت - على تجنب الوعد بالشئ المحظور - الزواج - وهو بين هاتين الكفتين المتوازنتين يسير على حبل جد دقيق. إنه يعطى من شفثيه كل شئ فى حين يعمل وجدانه جاهداً لكى يعصمه من اختلال التوازن. ونجيب محفوظ يستمعين على تصوير هذا الجو المتوتر بتشكيل بعض الصور الحية المتحركة التى تساعد القارئ على وضوح الإحساس بمركز المقاومة فى نفس سرحان البحيرى؛ إذ تجسم له ما فى هذه النفس، وتبرز فى صورة ماثلة للعيان:

« إنك تنظر إلى من فوق كالآخرين .. »

قلت بصدق كامل :

- إنى أحبك يا زهرة، من كل قلبى أحبك واللّه شهيد .

فكرت قليلاً بكدر ثم ساءلتنى :

- أتعتربنى إنسانة مثلك ؟ .

- وهل فى ذلك من شك ؟ .

هزت رأسها نفيًا . أدركت بطبيعة الحال ما يدور بخلدها فقلت :

- توجد مشاكل لا حل لها ..

واصلت هز رأسها مقطبة هذه المرة عن غضب وقالت :

- واجهتنى مشاكل كذلك وأنا فى القرية ولكننى لم أخضع لها . لم أتصور

أنها معتزة بنفسها لذاك الحد . شعرت بأن الحب يجرفنى معه إلى هاوية فغرزت قدمى فى الحافة رامياً بثقلى إلى الوراء « (٨٩) .

لقد غرر قدمه فى الحافة، ورمى بثقله إلى الوراء، وهذا هو موقفه الذى سيصر عليه حتى النهاية، وسيتخلى- عند الضرورة- عن الكلام الغائم الذى يحتمل الوجهين، ويخرج بما فى نفسه صريحاً . إنه لا يريد أن تستقر فى نفس زهرة أية شكوك أو احتمالات بالنسبة لمسألة الزواج . وحين تتطور الأمور بينهما، ويحتدم الصراع بين إرادتهما، يصرح سرحان البحيرى باستحالة الأمل الذى تريد زهرة أن تحققه معه، وهو يتخبط - ظاهرياً - فيعرض عليها بعض الحلول الوسط الغائمة التى لا تقبلها، ولكن هذه الحلول- كما هو واضح - ليست سوى جانب من الخيل التى ينسج منها المصيدة التى يريد أن يوقع زهرة فى حبالها . لقد أصبح صريحاً معها فى ناحية واحدة وهى استحالة الزواج بالمعنى الذى يعترف به المجتمع، ولهذا الاستحالة أسبابها الواضحة فى نفسه:

« .. ولكن الزواج سيخلق لى مشاكل من ناحية الأسرة ومن ناحية العمل، إنه يهدد مستقبلى فضلاً عن أنه سيهدد حياتنا المشتركة . فما العمل ؟ .

. . . . .



- ليس أنت، لكنه الغباء، الحواجز الصلبة. الحقائق العفنة، ما العمل ؟.

- زهرة، توجد طرق وسطى ، مثل الزواج الإسلامى الاصلى !<sup>(٩٠)</sup>.

واضح، إذن، أنه لا يفكر فيها إلا باعتبارها جسداً يرضى شهواته، وهى شهوات طموح وانتهازية لأنها جزء من شخصيته الطموح الانتهازية. وآية ذلك أن تصميمها على التعليم الذى يثير إعجاب عامر وجدى ومنصور باهى لا يثير عنده هو إلا المشاعر المضحكة. ويكون مشروع زهرة هذا هو المناسبة التى تجعله يبدأ مغامرة جديدة من مغامراته. وهكذا يندفع وراء عليّة- المدرسة - بفريزة المغامرة الخالدة لديه : « تدبير بلا هدف، وليس وراء عاطفة، ولكنه تطلع من فراغ ويأس- إلى مغامرة، أية مغامرة »<sup>(٩١)</sup>. وطبيعى فى مثل حالة سرحان البحيرى ألا تطفئ المغامرة الثانية على المغامرة الأولى. والحق أن رغبته فى زهرة- التى قلت إنه يعبر عنها بكلمة « الحب » - أعمق وأشمل. لذا تعود هذه الرغبة تحتل بؤرة اهتمامه فى الوقت الذى تستمر فيه مطاردته لمدرستها. ولكن الأمر الواضح أيضاً أن علاقته بزهرة قد اقتربت من طريق مسدود، فهو يواجه معها معادلة صعبة يعبر عنها بما يلى: «هى تحبى ولكنها ترفض التسليم بلا قيد، وأنا أحبها ولكنى أرفض القيد»<sup>(٩٢)</sup>. وعلى صخرة هذه المعادلة الصعبة تبدأ خيوط الفرصة فى الإفلات شيئاً فشيئاً من بين يديه. هذا على حين تستحكم حوله - مؤقتاً- خيوط شباك عليّة، التى تعرف للعلاقة هدفاً واحداً قريباً هو الزواج، وصورة واحدة هى أن تكون تحت إشراف الأسرة. وزهرة الجادة فى حب سرحان البحيرى تواجهه بعلاقته بعليّة، فيشتبكان فى عراك يصبح واضحاً معه أن كل شىء بينهما قد انتهى. وتكون النهاية مؤذنة بنهايات أخرى، فيسرع الحدث الروائى إلى أقصى درجة ممكنة، وتأتى العلاقة بينه وبين عليّة إلى نهايتها أيضاً، وهكذا تنتهى آمال سرحان

(٩١) نفس المصدر ، ص ٢٢٤

(٩٠) نفس المصدر ، ص ٢٣٥ ، ٢٣٦

(٩٢) نفس المصدر ، ص ٢٤٦.

البحيرى الجنسية الطموح دون تحقيق، أو دون تحقيق يتناسب مع هذا الطموح. كذلك يسرع الحدث الروائي فى جوانب أخرى متصلة بالخيطين الآخرين اللذين أشرت إليهما فى بداية الكلام عن هذه الشخصية. ويتضح هذا الإسراع بصفة خاصة فى الجانب المتصل بطموحه وانتهازته فى جانب المال وهو ما سأحدث عنه الآن.

ليست هناك أحداث كثيرة تنسج هذا الخيط الذى يوضح معلماً هاماً من معالم شخصية سرحان البحيرى. غير أن هذه الأحداث - على قلتها - تعطى نفس القيمة التى تعطيها الأحداث التى تنسج الخيطين الآخرين - الحب والعمل السياسى - وتخدم معهما فى نفس الاتجاه. ومغامرته فى هذه الناحية تتضح منذ البداية، ومع أنه شيطان كبير، فإن هناك شيطاناً أكبر يحركه. ويرسم له المغامرات المالية. وهو على بكير، تلك الشخصية التى لا نعرف عنها فى طول الرواية وعرضها سوى أنها العقلية المدبرة وراء تلك الصفقة الشيطانية التى كانت السبب المباشر فى نهاية سرحان البحيرى. ونحن نعلم أن سرحان البحيرى مغامر ومنطلق، ومن الطبيعى أن يضع ذلك على عاتق مسؤوليات مادية معينة، ونعلم كذلك أنه قريب الصلة بالقرية، وأن مسؤوليات هناك ما تزال تثقل كاهله. ونرى على بكير حين يقدم أول إحياء بالجريمة لسرحان البحيرى، وحين ينسج حوله أول خيط من خيوط شبكته الرهيبة، يضرب على هذا الوتر المزدوج الحساس.

إن سرحان البحيرى - يعزف دائماً - وعلى طبيعته - لحن التطلع : «حدثنى عن الحاضر من فضلك، وخبرنى بالله عن معنى الحياة بلا فيلا وسيارة وامرأة»<sup>(٩٣)</sup> . وعلى بكير يلتقط هذا اللحن ليضيف إليه لحنه الخاص: «لندخل فى الجدد»<sup>(٩٤)</sup>. وهذا الجدد ليس أقل - كما أشرت - من

(٩٤) نفس المصدر ، ص ٢٠٨.

(٩٣) نفس المصدر، ص ٢٠٧

موضوع سرقة منظمة من الشركة التى يعملان فيها. ولا يكاد على بكير يقدم المشروع ملخصاً لسرحان البحيرى حتى يهجم عليه بإيحاء مركز وتخطيط شيطان محترف، ينبش به أعماقه نبشاً، ويسحقه، ويشل مقاومته، ويتركه أشبه بإنسان قد نوم تنويماً مغناطيسياً؛ فليس أمامه سوى الاستقبال والتنفيذ. وهذا هو المشروع ملخصاً: « ليكن، إنه مال بلا صاحب، تصور ما يعنيه لورى من الغزل فى السوق السوداء عملية مأمونة ويمكن أن تتكرر أربع مرات فى الشهر » (٩٥)، وهذا هو المنطق الشيطانى الذى يحطم به على بكير كل احتمال للمقاومة فى نفس سرحان البحيرى:

« الخطوات المشروعة سراب ، صدقنى، ترقيات وعلاوات ثم ماذا ؟ بكم البيضة ؟ .. بكم البدلة؟ وها أنت تتحدث عن فيلا وسيارة وامرأة، حسن، أفتنى إذن ؟. وقد انتخبت عضواً فى الوحدة فماذا أفدت ؟ وانتخبت عضواً فى مجلس الإدارة فماذا جد ؟ وتطوعت لحل مشكلات العمال فهل فتحوا لك أبواب السماء؟ والأسعار ترتفع والمرتبات تنخفض والعمر يجرى، حسن، ما الخطأ؟ كيف وقع ؟، أنحن أرايب معمل؟، عزيزى .. أعدلى على القبله » (٩٦).

إن هذه الجمل المقصودة المركزة لا تدع لسرحان البحيرى سوى أن يقول بصوت الإنسان الذى نوم تنويماً مغناطيسياً : « متى نشرع فى العمل ؟ » (٩٧) ونحن لا نكاد نعلم بعد ذلك عن تفاصيل المشروع شيئاً، اللهم إلا فى صورة عبارات خاطفة كأن مهمتها أن تذكرنا فحسب أن المشروع مستمر : « كل خطوة ترسم بدقة والنتائج مضمونة » (٩٨). « إن سرنا من الأسرار التى يضمن بها حتى على الزوجة والابن » (٩٩). « عما قريب سنعطى إشارة البدء فى العمل » (١٠٠).

(٩٦) نفس المصدر ، ص ٢٠٩

(٩٨) نفس المصدر ، ص ٢٤١ .

(٩٩) نفس المصدر ، ص ٢٤٢

(٩٥) نفس المصدر ، ص ٢٠٨

(٩٧) نفس المصدر ، ص ٢٠٩

(٩٩) نفس المصدر ، ص ٢٤٢ .

(١٠٠) نفس المصدر ، ص ٢٥٢

وحين يتقوض ما بين سرحان البحيرى وزهرة يسرع الحدث المتصل بهذه النقطة - أيضاً - إسرعاً شديداً؛ فتحدد ساعة الصفر، «فجر الغد، سوف نبدأ مع فجر الغد»<sup>(١٠١)</sup>. لقد انتهى الحب، وحين ينكشف أمر السرقة بعد قليل سيتهى سرحان البحيرى نفسه. سيأخذ روحه بيده، فيخلف اضطراباً شديداً فى «ميرامار»، ويخلف وهما المنصور باهى ببطولة فى غير مجال.

بقى الخيط الثالث من الخيوط التى تنسج معالم شخصية سرحان البحيرى المغامرة الانتهازية، وهو خيط العمل السياسى. إن الرواية كلها حافلة بالمغزى السياسى، وسرحان البحيرى يأخذ فى كل المناقشات السياسية التى تجرى فيها - وما أكثرها- موقف المؤيد للثورة المتحمس لها بلا حدود، ولكن هذا التحمس يأخذ فى الغالب صورة التعميم الذى يصل فى أحيان كثيرة حلاً يصبح فيه مجرد ترديد لمجموعة من الشعارات: «لقد خلق الريف خلقاً جديداً»<sup>(١٠٢)</sup> «كذلك العمال، إنى أعيش بينهم فى الشركة فتعالوا وانظروا بأنفسكم»<sup>(١٠٣)</sup>. وميوله السياسية لا تقتصر على الناحية النظرية؛ فنحن نعلم أنه مسئول سياسى. ومسئوليته السياسية ممتدة فى تاريخ الثورة، وفى حاضرها: «من هيئة التحرير إلى الاتحاد القومى، واليوم فأنا عضو بلجنة العشرين وعضو مجلس الإدارة المنتخب عن الموظفين». «<sup>(١٠٤)</sup> ونحن نراه حريصاً على التوصل من كل نشاط سياسى ينتمى إلى مرحلة ما قبل الثورة. وهذه أول أمانة من الأمارات التى تشى بضعف معتقده السياسى. إنه ينكر فى مناقشة سياسية تجرى بين نزلاء «ميرامار» أن يكون له أى ماضٍ سياسى<sup>(١٠٥)</sup>. ولكننا نعلم فيما بعد أنه كان عضواً - مهما كان من تأثير تلك العضوية - فى لجنة الطلبة الوفديين<sup>(١٠٦)</sup>.

---

(١٠١) نفس المصدر، ص ٢٥٦. (١٠٢) نفس المصدر، ص ٥٢.  
(١٠٣) نفس المصدر، ص ٥٢. (١٠٤) نفس المصدر، ص ٥٢.  
(١٠٥) نفس المصدر، ص ٥٢. (١٠٦) نفس المصدر، ص ٢١١.

لكن قضية القضايا هي أن إخلاصه السياسى يبدو محل شك من الجميع، فطلبة مرزوق يذهب فى ذلك حد التطرف - على عادته - فيصفه بأنه : «مجرد مجنون بالتطرف» (١٠٧)، وحسنى علام يستاءل تساؤل الشاك عن مدى إخلاصه السياسى (١٠٨)، وكذلك منصور باهى (١٠٩). وهذه الشكوك فى محلها تماماً، فسرطان البحرى - مدفوعاً بانتهازيته الشاملة - يريد أن يركب موجة المد السياسى ليصل إلى ما يريد. وبحسبنا أن نفكر فى هذين الموقفين اللذين يقيسهما نجيب محفوظ متقابلين لندرك من خلال تقابلهما على هذا النحو الحقيقة الساخرة التى تكشف عن مدى الإساءة التى يسببها المرددون لشعارات الثورة للثورة نفسها، ولل فكرة الشريفة التى يرددونها بأفواههم. أما الموقف الأول من هذين الموقفين فهو الذى يصور الصفقة التى عقدها سرطان البحرى مع على بكير - وهى صفقة قوامها السرقة، ومجال الكسب منها هو «السوق السوداء» - وأما الموقف الثانى فهو الذى يصور سرطان البحرى الذى لم يكد يفرغ من عقد هذه الصفقة الشيطانية حتى ذهب إلى مقر الاتحاد الاشتراكى ليشتف سياسياً ، ويا للسخرية؛ فقد كان موضوع المحاضرة هو «السوق السوداء» ا وانظر أيضاً كيف يسلك هذا «الاشتراكى» على المستوى الشخصى بعد خروجه من محاضرة التوعية السياسية تلك، بعد أن كان سلوكه قبلها يتناقض معها على طول الخط :

«إذن فانت ثورى اشتراكى ؟

- بلا أدنى شك .

- مبارك ، خبرنى الآن أين نقضى ليلتنا ؟ .

فدعوته إلى الجفواز . سهرنا حتى منتصف الليل أردت أن أنتظر صفية ولكنها أخبرتنى بأنها مدعوة للذهاب مع زبون ليلى» (١١٠) .

(١٠٨) نفس المصدر ، ص ١٠٨ .

(١١٠) نفس المصدر ، ص ٢١٧ .

(١٠٧) نفس المصدر ، ص ١٠٨ .

(١٠٩) نفس المصدر ، ص ١٤٨ .

إن تصوير نجيب محفوظ لانتهازية سرحان البحيرى، واتخاذ العمل السياسى وسيلة لتحقيق أهدافه السياسية يتراوح بين تصوير المواقف التى تعبر بشكل غير مباشر، والتعبير المباشر عن ذلك من جانب سرحان البحيرى نفسه. فسرحان البحيرى حين يردد الشعارات السياسية يرددها على نحو يجعلنا نلمح الدوافع الكامنة وراءها. يقول عن طلبة مرزوق: «والى ذلك كله فقد كان من الطبقة التى علينا أن نرثها بطريقة ما»<sup>(١١١)</sup>. ويقول عن حسنى علام: «وأنا أكره فكرة طبقته ولكنى أفتن بأى شخص منها إذا ساقتنى الظروف الممتازة إلى صحبته»<sup>(١١٢)</sup>. وهو يعلن عن حقيقة شعوره: «.. لم أكن أهتم فى أعماقى بالسياسة برغم نشاطى الموفور فيها»<sup>(١١٣)</sup>، ولكنه - على الرغم من ذلك - يستمر حتى آخر لحظة من حياته يغنى - من الشفاء - أغنية الثورة. وعلى العموم فإن هذه الروح النفعية الانتهازية لم تحقق له أهدافاً على الإطلاق، لا فى مجال «الحب»، ولا فى مجال المال، ولا فى مجال العمل السياسى؛ وقد انتهت حياته فى الرواية بهذه العبارة التى يمكن أن تغنى عن كل تعليق: كنت يائساً.. يائساً»<sup>(١١٤)</sup>.

هذه هى ملامح الشخصيات التى روت الأحداث من خلال ما ترى وما تحس فى رواية «ميرamar»، فهل معنى ذلك أن الشخصيات الأخرى التى لم تتح لها مثل تلك الفرصة أقل أهمية فى مجرى أحداث الرواية؟ لا أعتقد ذلك، وهذا هو ما يدعونى إلى محاولة الكشف عن ملامح هذه الشخصيات - وهى شخصيات طلبة مرزوق، وماريانا، وزهرة - من خلال الرواية. أما الشخصيات الأخرى الثانوية - أو التى هى أكثر من ثانوية - التى لا يتضح لها أى معنى إلا فى ضوء هذه الشخصيات الرئيسية - وهى شخصيات محمود أبو العباس، وأقل منها أهمية، شخصيات على بكير، وصفية، وعلية، ورأفت أمين - فأهمل الحديث عنها.

(١١١) نفس المصدر، ص ٢١٧. (١١٢) نفس المصدر، ص ١٠٨.

(١١٣) نفس المصدر، ص ٢٥١. (١١٤) نفس المصدر، ص ٢٦١.

يقف طلبة مرزوق شاهداً على نوع من النفوذ قضت عليه الثورة، كما يقف شاهداً على بعض سمات الماضي التي لا تملك إلا معنى تاريخياً بحثاً، يفرغها من أى تأثير أو فعالية فى تشكيل الحاضر. وقد كان ذا سلطة سياسية فى الماضى - كان وكيلاً لوزارة الأوقاف - وذا سلطة دينية أيضاً - كان إماماً لطريقة السادة الدمرداشية. هذا هو الوضع المزدوج - السياسى والدينى - الذى يعبر عنه نجيب محفوظ بطريقة أفضل من طريقتى هذه حين يقول : «الرجل الذى جمع فى قلبه بين الرسول والمندوب السامى»<sup>(١١٥)</sup>. ولكنه يبدو أنه لم يكن يعطى قلبه لأحدهما. ومن المؤكد أنه لم يعط قلبه للجانب الدينى؛ فليلة الجمع الدينى الكبير قيل إنه جاء ثملاً. ومهما يكن من أمر فقد انتهت حياة النفوذ التى باشرها فى المجالين - ليس هذا فحسب، وإنما نجده، حين يفد إلى بيثة الرواية، موضوعاً تحت الحراسة، خارجاً عن مجرى المجتمع، وقد جاء ليعيش على هامشه. إن كل ما يربطه بالحياة الآن هو بقية من الذكريات، وهذا الأمل الذى لا يفتأ يداعبه، والذى لم يوصد فى وجهه أبداً طيلة الرواية، وهو أمل قد يحقق رغبة خاصة له، ولكنه أدنى إلى أن يقذف به خارج دائرة المجتمع كلية من أن يعيده إلى حوزتها. هذا الأمل - كما قلت من قبل - هو أن يسمح له بزيارة ابنته التى يعمل زوجها فى الكويت.

وهناك عنصران إنسانيان رئيسيان يحددان ملامح طلبة مرزوق فى الرواية هما التحرر فى السلوك، والميل إلى الدعابة الذى يصل أحياناً حد السخرية العميقة. فنحن نعلم - فيما يتصل بالعنصر الأول - أنه عشيق قديم لماريانا، وأنه خبير بالنساء على نحو واسع، وأنه يدمن الشراب. وهو فى الرواية يعطينا الإحساس بأنه لم يتخل من ذلك إلا عن القدر الذى تحتمه ظروفه الحالية، وبخاصة ظروفه الصحية. ونحن نراه يحاول استغلال زهرة فى هذا الجانب حين يطلب إليها أن تدلكه - مع كل ما يحيط بذلك من ظلال لا تبرئه من الرغبة فى إغوائها - وحين

(١١٥) نفس المصدر ، ص ٣٤.

يقف منها موقفاً مضاداً ظالماً فى طول الرواية ، وذلك بعد أن ترفض منه ذلك بشدة . إنه يسىء الظن بها إلى أبعد حد . ويهاجمها فى محتتها ويذهب فى ذلك إلى الحد الذى يجعله يردد أنها فقدت شرفها مع سرحان البحيرى . وفى آخر الرواية يعيد غرامياته مع ماريانا؛ فبعد احتفالهما بليلة رأس السنة وعودتهما ثملين يخوض معها تجربة تثبت فشلها الذريع . وغير خاف - كما أشرت من قبل - أن هذا النوع من الفشل يستخدم هنا استخداماً رمزياً؛ فهو إشارة إلى فشل نموذج بشرى، إن لم يكن إشارة إلى فشل جيل بأكمله .

وأما روح الدعابة لديه فأمر واضح فى كل تعليقاته على الأشياء التى يتناولها . وهى تأخذ فى أغلب الأحيان لوناً سياسياً؛ فهو يعلق على هروب زهرة من القرية بقوله «اعتبروها إقطاعية» <sup>(١١٦)</sup>، ويقول مرة أخرى عن لباقتة - وقد داعب زهرة مداعبة غليظة - «موضوعة تحت الحاسة» <sup>(١١٧)</sup> . على أنها حين تتصل بآرائه السياسية مباشرة تصبح أكثر وضوحاً . وموقفه السياسى موقف مضاد للثورة، وهو أمر متوقع . وتتوالى تعليقاته السياسية اللاذعة من أول الرواية إلى آخرها، ولا تتوارى إلا فى المواقف التى يضطر فيها إلى أن يكون منافقاً، مثل الموقف الذى اكتمل فيه عقد التزلاء فى «البنسيون» لأول مرة - ليلة أم كلثوم - و«فرقت السياسة فى السم» - على حد تعبير لمحيب محفوظ - فاضطر طلبة مرزوق إلى إدارة مشاعره السياسية الحقيقية، وإعلانه رأياً غاية فى الموضوعية: «لقد حاق بى ضرر بالغ فأكون منافقاً لو قلت إننى لم أتألم، ولكننى أكون انانياً كذلك لو أنكرت أن ما عمل ما كان ينبغى أن يعمل» <sup>(١١٨)</sup>، أو المواقف التى يضطر فيها - أمام عدم ثقته فى محدثه - أن ينسحب إلى داخل ذاته؛ فهو يقول لمنصور باهى مثلاً حين سأله عن تاريخ مصر: «ما مضى قد مضى، دعنا نتهياً للسمع» <sup>(١١٩)</sup>، أو أن

(١١٧) نفس المصدر ، ص ٤٤ .

(١١٦) نفس المصدر ، ص ٤٠

(١١٩) نفس المصدر ، ص ١٥١ .

(١١٨) نفس المصدر ، ص ٥٣



ينسحب من النقاش انسحاباً منظماً، مغطياً انسحابه بستار كثيف من الحنكة والروغان. جاء على لسان سرحان البحيرى :

«وأشار ( طلبة مرزوق ) إلى عنوان أحمر عن ألمانيا الشرقية وقال :

- لا شك أنك سمعت بعض ما يقال عن بؤس تلك المنطقة، وبخاصة إذا قورنت بالمنطقة الغربية . .

ها هو يتحدث فى السياسة الداخلية بلغة السياسة الخارجية.

أجبتة موافقاً فعاد يقول :

- ليس لدى روسيا ما تقدمه إلى بلد يدور فى فلكتها ، أما أمريكا.

- ولكن روسيا قدمت لنا بالفعل مساعدات قيمة !.

فقال بعجلة :

- الوضع مختلف، نحن لا ندور فى فلكتها . .

وبدا حذراً حتى ندمت على اعتراضى» (١٢٠).

أما حين ينطلق على سجيته - وذلك حين يكون مع عامر وجدى مثلاً - فإنه يعبر عن آرائه فى صراحة تسودها روح الدعابة الساخرة التى أشرت إليها. وهذا النقاش الصريح الذى يخوض فيه مع عامر وجدى يتجاوز- فى حالات قليلة- الحاضر إلى الماضى. على أن طلبة مرزوق يعترف أنه فى تعبيره عن آرائه السياسية - وبخاصة ما يتناول الحاضر منها - لا يعدو أن يكون مروحاً عن نفسه بالكلام. ومع ذلك فهو يستمر فى ذلك بروح الفكاهة التى تخرج من موضوع إلى موضوع، من السياسة إلى الدين ، متنوعة وثابتة فى الوقت ذاته. جاء فى حوار بينهما :

---

(١٢٠) نفس المصدر ، ص ٢٢٨.

«فسألته ( المتحدث عامر وجدى ) عما بدد سوء ظنه بى :

- فكرت، ثم اقتنعت بأن التاريخ لم يعرف عميلاً فوق الشمانين !.

ضحكت طويلاً ثم سألته :

- ولم تخاف العملاء ؟.

- لا شيء فى الحقيقة غير أنى أروح عن نفسى أحياناً بالكلام

. . . . .

ضحكت بلا تعليق فتساءل:

- هل رجعت أخيراً إلى الدين ؟

- رانت ؟ يخيل إلى أحياناً أنك لا تؤمن بشيء ..

فقال بحنق :

- كيف لا أومن بالله وأنا أحترق فى جحيمة ١٩ « (١٢١) .

هكذا يبدو على مسجتيه مع عامر وجدى فى الموقف السابق، ولكن هناك مواقف أخرى يتخلى فيها طلبه مرزوق قليلاً عن روح الدعابة ليترك لتطرفه فى رأى العنان . وهو يوحى فى ذلك على كل حال بأنه يصدر فى تطرفه عن مرارة شخصية أكثر مما يصدر عن عقيدة سياسية . إن وضعه تحت الحراسة قد فعل به الأفاعيل، ولعله حين حطمه أسهم فى تطرفه فى الرأى، كما أسهم فى نمو روح السخرية لديه التى هى قمة اللامبالاة:

«وعدت أقول ( المتكلم عامر وجدى ) :

- منصور باهى فتى ذكى، ما رأيك ؟ . لا يحب الكلمات الجوفاء، ويخيل

إلى أنه بمن يعملون فى صمت ، ثم إنه من جيل الثورة الخالص .

---

(١٢١) نفس المصدر ، ص ٣٢، ٣٣.

- ما الذى يدعوه ، هو أو غيره ، للاتصاق بالثورة؟.

- إنك تتكلم كأنما لا يوجد بالوطن فلاحون ولا عمال ولا شبان !.

- لقد سلبت البعض أموالهم وسلبت الجميع حريتهم !.

فقلت ساخراً :

- إنك تتكلم عن حرية بالية ، وحتى هذه لم تحظ باحترامكم أيام

«سوطوكم»<sup>(١٢٢)</sup>.

كذلك يتصرف طلبة مرزوق على سجيته حين يخلو إلى حسنى علام ، الذى يأنس إليه بحكم انتمائهما إلى طبقة واحدة . وهو فى هذه الحالة لا يحس بحرج من أى نوع ، ويعلن عن آرائه السياسية فى صراحة تتضح بمجرد أن يخلو أحدهما إلى الآخر بعد تعارفهما فى «ميرامار» ، ولا تفارق روح الدعابة طلبة مرزوق فى كل هذا فهو يخلط الجد بالهزل فى روح مرح وسخرية . يقول لحسنى علام ليلة الطرب ، وقد راح يستمع إلى أم كلثوم ، بعسق : «من نعم الله أنهم لم يصادروا أذنى»<sup>(١٢٣)</sup> . وهو - كعادته حين يأنس إلى إنسان - يعلن عن آرائه السياسية المتطرفة ، التى لا يوافق عليها حتى حسنى علام - ابن طبقته - كما لم يوافقها عليها من قبل عامر وجدى ؛ ففى مشهد من مشاهد الرواية يتجادل الرجلان تجادلاً ينتهى على النحو التالى ( والمتحدث حسنى علام ) :

فقلت بتسليم وأنا مطمئن إلى وحدتنا :

- ولكن ثمة إصلاحات لا يمكن إنكارها .

حرك شدقيه حركة غريبة وقال :

- قصد بها أناس لم يرتقوا بعد إلى درجة الوعي ، وهم - مثلنا - تحت

رحمة البذل».

(١٢٢) نفس المصدر ، ص ١٠٢ .

(١٢٣) نفس المصدر ، ص ٥٦ .

وإلى جانب هذين العنصرين الأساسيين فى شخصية طلبة مرزوق نجد عنصراً ثالثاً متصلاً بهما، وهو يمثل خصيصة طبيعية مفهومة فى مثل ظروفه، وهى سوء الظن . إنه سيئ الظن بكل شىء لا يأنس إليه، سواء أكان هذا الظن يقع فى محله أم لا يقع، سيئ الظن بزهرة التى يشيع عنها - كما ذكرت - أن سرحان البحيرى قد سلبها شرفها، وسيئ الظن بسرحان البحيرى ومنصور باهى اللذين لم يعطهما قلبه ، وسيئ الظن بماريانا التى يعرفها أكثر من غيره .

وهو يرى فى آخر الرواية محتفظاً بخصائصه جميعاً، موقفه العدائى المتطرف من الثورة ، وروح المرح ، والحرص ، والحذر، وسوء الظن، كما يرى محتفظاً برغبته الزمنة فى «الخروج» .

«تبعنى ( والمتحدث عامر وجدى فى نهاية الرواية بعد أن تكشف جميع الأحداث عما تكشف عنه ) إلى حجرتى بعد الإفطار . جلس على كرسى أمامى مباشرة وهو يقول :

- يخیل إلى أننى سأسافر إلى الكويت قريباً ، أفأتانى المرحوم بذلك .  
المرحوم ؟

- سرحان البحيرى . .

وضحك ضحكة قصيرة ثم قال بلا مناسبة ظاهرة على الأقل :

- أراد أن يقتنعنى بالثورة بمنطق غريب .

نظرت إليه متسائلاً فقال :

- أكد لى أنه لا بديل للثورة إلا واحد من اثنين . . الشيوعيين أو

الإخوان . . فظن أنه دفعنى إلى ركن مسدود .

فقلت بإيمان :

- ولكن ذلك هو الحق ! .

ضحك ساخراً ثم قال :

- بل يوجد بديل ثالث ! .

- ما هو ؟ .

- أمريكا ! .

هتفت بغیظ .

- أمريكا نحكمنا ؟ .

فقال بهدوء حالم :

- على طريق يمينين معقولين ، لم لا ؟ .

ضقت بأحلامه فقلت :

- اذهب إلى الكويت قبل أن تجن !<sup>(١٢٤)</sup> .

وأما شخصية ماريانا - صاحبة البنسيون - فيمكن أن تلخص في عبارتين اثنتين هما «المجد الغارب» ، و «الروح التجارية» . أما «المجد الغارب» فنحن نحسه منذ اللحظة التي يقدمها فيها لمحجب محفوظ حتى اللحظة التي تخرج فيها من المسرح . نحسه لا من الجو العام للرواية فحسب ، وإنما كذلك من تصرفات ماريانا ؛ ومن تصرفات الشخصيات الأخرى التي تحيط بها . وحياتها في الرواية - كحياة عنصرها كله في الوطن - محصورة في هذه الدائرة الضيقة التي حصرها فيها المجتمع ، ثم خلفها في مسيرته الكبرى . ونحس أن تاريخ قهرها مرتبط بتاريخ الثورة الشعبية في القضاء على النفوذ الأجنبي عسكرياً ( كان زوجها الأول ضابطاً قتل برصاص أحد الطلاب ) ومادياً ( أفلس زوجها الثاني «ملك البطارخ» وانتحر ، ثم جردتها الثورة من المال .. ) . ويخلع عليها جو الرواية كله طابع الشيء المولى الذي لا يمكن أن يسترد الروح ؛ والشخصيات تتصرف نحوها بقدر من المجاملة

---

(١٢٤) نفس المصدر ، ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

هو القدر اللازم للاستفادة منها. وهى - من ناحيتها- لا تنفك تذكرنا بتاريخها الذهبى، ويمجدها الذاهب . تقول لعامر وجدى: «كنت سيدة ، سيدة بكل معنى الكلمة»<sup>(١٢٥)</sup>. ثم تستمر : «كنت سيدة يا مسيو عامر، أحب الحياة، الحياة الحلوة والنور والفخامة والأبهة والصالونات؛ وكنت أهل على المدعوين كالشمس»<sup>(١٢٦)</sup>.

على أنها بالرغم من «المجد الغارب» متشبثة كأشد ما يكون التشبث بالحياة، ويجوها الخاص. ويظهر تشبثها هذا فى مساومتها الفريدة التى سأتحدث عنها تحت عبارة «الروح التجارية»، وفى تعلقها بجوها الخاص؛ فهى - مثلاً - لا تستمع إلا محطة الأغنيات الأوربية، ولا تسمح بتغييرها إلا فى ليلة أم كلثوم. ويبلغ هذا التشبث ذروته فى إصرارها على الاحتفال -كأيام زمان - بلبلة رأس السنة، ودخولها فى مغامرة «شباب» مع طلبة مرزوق ، انتهت - كما أشرت - بإخفاق ذريع .

وأما «الروح التجارية» فهى أوضح عند ماريانا فى الرواية حتى من «المجد الغارب» . وهى تثبت دائماً أنها قادرة - فى الوقت المناسب - على أن تدوس على الذكريات ، وتتفرغ للعمل . يقول عامر وجدى : «وجاء وقت الحساب والمساومة . وأثبتت المدام أنها تستطيع فى الوقت المناسب أن تستنقذ قلبها من الذكريات لتحسن المساومة والتدبير»<sup>(١٢٧)</sup>. وهى تقوم بهذه المساومة مع الجميع، ودون هوادة- وإن اختلفت طريقتها من نزىل لآخر- ولا نعلم لها موقفاً مخالفاً لذلك سوى موقفها من منصور باهى الذى بدا واضحاً أنها تعامله معاملة خاصة حين أعلنت له : «سنتق على أجرة مناسبة ولن أطالب برفعها فى الصيف»<sup>(١٢٨)</sup>.

(١٢٥) نفس المصدر ، ص ١٧

(١٢٦) نفس المصدر ، ص ٢٠

(١٢٧) نفس المصدر ، ص ١١

(١٢٨) نفس المصدر ، ص ١٤٠

وهذه «الروح التجارية» تصبح فى أشد حالاتها يقظة حين يلوح حسنى علام «بالمشروع» ؛ فهى لا تنفك تحوم حوله - باعتباره صيداً سميناً على ما يبدو- وتنسج حوله الشباك. وخطتها معه تقوم على التمتع فى بداية الأمر؛ فبينما نرى حسنى علام فى البداية يعرض عليها الاشتراك معه فى «المشروع» وهى تراوغ:

«فقلت بتسليم :

- المرض كبيرنى قبل الألوان ..

ثم بلا تمهيد :

- ولكن هل من الحكمة أن تجازف بنقودك فى مشروع جديد ؟.

- لا بأس بذلك أبداً.

- وإذا استولت عليه الحكومة ؟.

- توجد أعمال مضمونة ..

خمنت أنها تتردد فى رحضة البلاطة فقلت معابثاً :

- ما أجمال أن نشترك معاً فى عمل مشر !.

تظاهرت بالدهشة وقالت ضاحكة :

- أنا ! .. أو .. البنسيون لا يعجىء بالكفاف» (١٢٩).

نراها فى مرحلة ثانية وقد بدأت الهجوم . وهذا الهجوم يبدأ بروح محايدة فى شكل نصيحة عملية لحسنى : «إن صاحب الميرامار (قهوة الميرامار) يفكر جدياً فى بيعها» (١٣٠)، ويتهى بالتسليم ، وبموافقتها على الاشتراك التجارى معه، الذى كانت قد رفضته - أو تظاهرت برفضه - فى بادئ الأمر : «مقهى الميرامار أفضل .. وأنى أفكر جدياً فى مشاركتك» (١٣١)، ولكن حسنى علام يقلت من شباكها على كل حال.

---

(١٢٩) نفس المصدر ، ص ٩٨ . (١٣٠) نفس المصدر ، ص ١٢٧ .

(١٣١) نفس المصدر ، ص ١٣٣ .

إن معنى «الروح التجارية» لا يقتصر عند ماريانا على حدوده المعروفة التى يمكن أن نصفها - على قساوتها - بأنها حدود شريفة ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الحد الذى يتذبذب فيه على حافة معان أخرى تجعلنا نفكر معها أنها على استعداد لأن تقوم بدور «القوادة» عند الضرورة . وهذا هو شعور سرحان البحيرى عندما علمت ماريانا ما يجرى بينه وبين زهرة فتدخلت فى الموضوع :

«ألم يكن الأفضل أن ترجع إلى أهلها ؟»

فابتسمت المدام ابتسامة قوادة عالمة ببواطن الأمور ثم قالت :

- أهلها الحقيقيون هنا يا مسيو سرحان !» (١٣٣).

وهو يؤكد هذا الشعور حين يصفها فى مرة أخرى بأنها «العجوز القوادة» (١٣٣). على أن هناك ما هو أكثر دلالة على هذه الصفة ، وذلك فيما عرضته صراحة على حسنى علام لتفادى به موافقتها له على إحضار فتيات إلى «البنسيون» : «البنسيون مشغول كله وإذا سمحت لواحد فكيف أرفض لآخر؟ ولكن أدلك على مكان إذا أردت» (١٣٤). إن منهجها هنا منهج قوادة محنكة ، وهو أولاً وأخيراً منهج «تجارى» محنك ؛ فهى تحرص على حسنى علام ، وتحرص على سمعة تجارتها فى الوقت نفسه - والأمران مرتبطان كما هو واضح - فهى تشبه الخمار المجرب الذى يعرف ما تفعله الخمر بالرءوس ، فيحرص على ألا يصل أبداً إلى الحالة التى يفقد فيها وعيه ، وذلك حرصاً منه على أن يظل فى حالة مناسبة للاحتفاظ بتجارته.

وهذه «الروح التجارية» تتجلى فى أشد حالاتها قسوة ووحشية فى موقفها من زهرة. ونحن فى البداية لا نستشف موقفها المستغل من زهرة عن طريق

(١٣٣) نفس المصدر ، ص ١٥٦ .

(١٣٣) نفس المصدر ، ص ٢٤٠ .

(١٣٤) نفس المصدر ، ص ١١٤ .



مباشر، وإنما نستشفه من آراء المجريين المحيطين بها من شخصيات الرواية أمثال عامر وجدى وطلبة مرزوق . يقول عامر وجدى : «إنى حزين من أجلك يا زهرة. أدرك الآن مدى وحدتك . وليس البنسيون بالمكان المناسب لك، والمدام-حاميتك - لن تتورع فى أول فرصة عن التهام براءتك»<sup>(١٣٥)</sup>. وانظر كيف تحاول ماريانا تبرير ثورتها على علاقة زهرة بسرحان البحيرى، وكيف يعلق عامر وجدى:

«- مهما يكن من أمرها فإنى لا أحب أن يلعب أحد من وراء ظهرى ! إما أن تبقى زهرة وإما أن تعمل لحسابك إنى أفهمك تماماً أيتها العجوز»<sup>(١٣٦)</sup>.

ويقول طلبة مرزوق فى حوار له مع عامر وجدى حول سؤال خطير هو «هل فقدت زهرة الشيء الذى لا يعوض ؟» :

«- المدام أول من نبهنى ولكنى لم أكن فى حاجة إلى تنبيه !  
- امرأة سوء !

- إنها كما تعلم على استعداد لحمايتها أو لاستغلالها»<sup>(١٣٧)</sup>.

هكذا نرى الرجلين يجتمعان على رأى واحد فى فهم الموقف الذى تقفه ماريانا من زهرة. ويصبح هذا الموقف واضحاً- على كل حال - حين تتقدم الرواية إلى نهايتها، فيستضح لنا موقفها من زهرة على نحو مباشر، حين نراها تسعى صراحة إلى التخلص منها :

«- لقد سقط النحاس على البنسيون ، إنى واثقة من ذلك، وعلى زهرة أن تذهب ، فلتبحث عن رزقها فى مكان آخر.

.....

- أصبحت أنشاءم منها.

.....

---

(١٣٦) نفس المصدر ، ص ٥٩.

(١٣٥) نفس المصدر ، ص ٤٨.

(١٣٧) نفس المصدر ، ص ٧٩.

كنت حاولت ( المتحدث هو عامر وجدى ) إثناء ماريانا عن رأيها ولكنها  
أصرت عليه بعناد . . « (١٣٨) ».

والآن إلى رهرة. لقد قلت من قبل إن رهرة تصبح قطب رعى الرواية منذ  
اللحظة التى تدخل فيها البنىيون ، بيئة هذه الرواية . وهى تأتى إلى هذه البيئة فى  
مرحلة مستقدمة نسبياً من تطور الأحداث؛ فلا يسبقها إليها من التزلأ إلا عامر  
وجدى وطلبة مرزوق. ومنذئذ تصبح هى منطقة الجذب فى المجال كله، كل يهفو  
إليها ، وتفوز هى بإعجاب الجميع ، أو كما يقول نجيب محفوظ على لسان  
عامر وجدى : «كان الجميع يميلون إليها فيما أعتقد، كل على طريقته» (١٣٩).  
إن هذا الميل الجماعى - كل على طريقته - متحقق على نحو واضح؛ فطلبة  
مرزوق الذى يقف سلوكه - على الرغم من كل ظروفه- على حافة الإباحية  
يميل إليها على طريقته . «وتدليك الظهر» الذى يطلبه منها يحمل إحياءات ميل  
عضوى لا شبهة فيه. وهو - حتى بعد أن تصله - يبقى ميالاً إليها إذ يهتف  
بعامر وجدى : «أيها الثعلب ، عليك أن تصالحنى مع رهرة» (١٤٠) . وعامر  
وجدى يميل إليها نوعاً من الميل حددته فيما سبق ، وهو ميل يتناسب مع نضاله،  
وعذابه، والظلم الذى حاق به، والروح المخلصة التى لا نفتقدها أبداً فى تتبع  
شخصيته. وماريانا تميل إليها بالقدر الذى تستفيد به منها، ثم تنبذها حين توازن  
جانبى المكسب والخسارة فيرجع الجانب الثانى. وحسنى علام يميل إليها هادفاً  
إلى أن يحقق بها نزوة من نزواته التى لا تنتهى. ومنصور باهى يقيم منها صورة  
يكمل بها عالمه الملىء بالصور، ويحس بالقرب الشديد بينه وبينها فى لحظة  
العالم الداخلى، وفى الاكتراث. وسرحان البحيرى - الانتهازى - يريد أن يخرج  
من وراء ميله إليها بمالم يخرج به غيره؛ فهو لا يرضى بأقل من أن تمنحه الشئ  
الذى لا يعوض.

(١٣٩) نفس المصدر ، ص ٦٥ .

(١٣٨) نفس المصدر ، ص ٢٦٩/٢٧٨

(١٤٠) نفس المصدر ، ص ٤٨ .

هذا هو موقف شخصيات النزلاء التي تضطرب بينها زهرة، فماذا عنها هي؟ إن نجيب محفوظ يقدمها إلينا شخصية سوية مكتملة. فلاحه، وشابة، ولكنها ناضجة. ونحن ندرك ذلك منذ البداية في أول حوار لها مع عامر وجدى؛ إذ تبدو منضبطة في فعلها، وفي قولها؛ لغتها مختصرة ودقيقة، وإجاباتها في حدود الأسئلة التى تلقى عليها، فلا تزيد، ولا إخلال. وهى ليست جريئة، ولكنها ليست خجولاً إلى الحد الذى يصيبها فيه الاضطراب. كذلك لا نلبث أن ندرك أنها جميلة، وأن وراءها قصة مأساوية هى أنها اضطرت إلى الهرب من القرية لأن جدّها أراد أن يزوجه من عجوز مثله. لكن قصتها المأساوية هذه لم تتم فصولاً، وستتم بعض فصولها فى «ميرامار». وهى أيضاً قوية الجسم كما أنها قوية النفس، ولها خبرة بالحياة (بالمعنى الطيب للكلمة)، ثم إنها عنيدة إلى حد بعيد.

تلك هى خصائص شخصية زهرة التى تكشف عنها الرواية فى مرحلة متقدمة من مراحلها. وهذه الخصائص ستستمر، ولن تتخلف، وسيترتب عليها أهمية بالغة فى تطور الأحداث، وستضاف إليها خصائص آخر تزيد ملامح شخصية زهرة وضوحاً، وتساعد الحدث الروائى على التقدم:

«أراد زوج أختى أن يأكلنى فزرعت أرضى بنفسى!».

- ألم يشق عليك ذلك يا زهرة؟ (المتحدث هو عامر وجدى)

- كلا إنى قوية بحمد الله، لم يغلبنى أحد فى المعاملة، لا فى الحقل ولا

فى السوق ..

فقال طلبة مرزوق ضاحكاً:

- ولكن الرجال يهتمون بأمور أخرى أيضاً؟

فقالت بتحد لطيف:

- أكون رجلاً عند الضرورة.

.....

وإذا بطلبة يقول:

- سيقولون إنك هربت لكيت وكيت .

حدجته بنظرة غاضبة، واكفهر وجهها كأنما اتخذ من ماء الفيضان بشرة جديدة، وفردت سبابتها والوسطى وهى تقول بخشونة :

- أغررها فى عين من يتقول على بالباطل . . « (١٤١) .

ولا يكتفى نجيب محفوظ بأن يقدم لنا فى مرحلة مبكرة من مجيء زهرة إلى «ميرامار» خصائصها العضوية والنفسية هذه، وإنما يقدم لنا أيضاً بعض ميولها الفكرية، وآرائها فى أوضاع البلد. تقول لعامر وجدى عن طلبة مرزوق : «يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات» (١٤٢)، ونعلم كذلك من حوار لم تشترك هى فيه أنها تحب الثورة حباً طبيعياً :

«وقد سألها حسنى علام وهى تقدم له شيئاً.

-وأنت يا زهرة هل تحبين الثورة ؟.

فتراجعت فى حياء عن دائرة المعريدين ولكن المدام أجابت عنها إجابة شافية. وقد بدا أنه يحييها بسؤاله ويدعوها إلى المشاركة فى الحديث ولكنى لمحت فى أعماقه ضيقاً يداريه فقلت ( المتحدث هو منصور باهى ) :

- إنها تحبها بالفطرة « (١٤٣) .

ولا تزال خصائص شخصية زهرة تتضح . وأهم ما يطالعنا منها بعد الخصائص السابقة صفة الطموح . والطموح يتجلى عندها فى مظاهر عدة ؛ لقد تركت القرية هرباً من الظلم، ولكنها الآن بعد أن عاشت فى المدينة أصبحت مشدودة إليها لاعتبارات أخرى؛ فهى - على حد تعبيرها - تحب القرية ولكنها لا تحب الشقاء، فهنا - فى المدينة - «الحب والتعلم والنظافة والأمل» (١٤٤) . وطموح زهرة ليس فكرة مجردة، وليس أشواقاً تائهة، وإنما هو فكرة واضحة فى

(١٤٢) نفس المصدر، ص ٢١١ .

(١٤١) نفس المصدر، ص ٤٢، ٤٣ .

(١٤٤) نفس المصدر، ص ٦٩ .

ذهنها، تأخذ بسرعة شكلاً عملياً. إن أول تجسيم لهذا الطموح - بعد حبها - هو قرارها بأن تتعلم، بغية التخلص من سمة كبيرة من سمات التخلف وهي الجهل. والتعلم بداية تريد أن تتخذ منها وسيلة لتعلم مهنة تصبح بها أهلاً لأن تحب رجلاً متعلماً، ومؤهلاً، وموظفاً، مثل سرحان البحيرى. وحين تعترف زهرة لعامر وجدى بأنها تحب سرحان البحيرى إنما تفعل ذلك دون تبذل، ودون خجل مصطنع. إنها تتحدث عن حبها على أنه قضية جادة، تشعر إزاءها بثقة فى النفس، منبعثة عن شعور عميق بالمساواة:

«- كلنا أبناء حواء وآدم..»

- هذا حق ولكن..

- الدنيا تغيرت أليس كذلك ؟ (١٤٥).

لكننا نحس أنها إذ تواجه العقبات فى حبها إنما تواجه أعوص مشكلة فى حياتها. لقد مكنتها إرادتها الحديدية من التصرف بحسم فى المشكلة التى واجهتها فى القرية. ولكن المشكلة التى تواجهها الآن أخطر بكثير، إنها تبدو، للمرة الأولى، وكأنها على وشك أن تغلب على أمرها : «ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا أستطيعه ؟» (١٤٦). ومع كل هذا لم يتطرق اليأس إلى قلبها لحظة واحدة؛ فطموحها يجعلها متفائلة. وطموحها هو الذى جعلها ترفض الزواج من «محمود أبو العياس» بائع الصحف، لأنه سيعيدها إلى مثل حياة القرية التى جاءت منها فى حين أنها تنظر إلى «فوق»، ودعك من السبب الذى ذكرته لرفضها طلبه، وهو أنها سمعته يقول إن الأسلوب الوحيد لمعاملة المرأة هو الحذاء، فما هو إلا سبب ظاهرى تذكره لتقوى حجتها فى رفضه. وهكذا تتضح لنا الدائرة المفرغة التى تتمزق هى بين طرفيها؛ من هو فى مستواها الاجتماعى لا يرضيها، ومن يرضيها ليس فى مستواها الاجتماعى، وهى مصرة على تحقيق المستحيل!

وثمة خاصة ذهنية - نفسية أخرى تتمتع بها زهرة، وهى أنها قاطعة كالسيف. إنها لا تعرف الحلول الوسط، ولا تقبل تفسيراً للزلات، مهما كان. ومن بين الأشياء التى ترفضها حتى الموت، ولا يمكن أن تقبل لها تبريراً ولا تعليلاً، جريمة الخيانة. والتركيز على كبر حجم الخيانة فى نفسها أمر له دلالتة؛ فهذه الخيانة هى التى ستواجهها من قبل سرحان البحيرى فى نهاية الرواية، وستقضى على آمالها فى الحب والرفعة- وإن كان من الحق أن نقول إنها لم تقض عليها. إنها تميل إلى منصور باهى، وهو الشخص الثانى الذى تخبره بحبها لسرحان البحيرى، ولكنه حين يعرض عليها موقفه فى حالة صفو بالغ بينهما - وهو موقف يعتقد فيه أنه ارتكب خيانة كبرى - مستجدياً رأياً لصالحه تتفوه به زهرة، نراها تصب اللعنات فى غير تحفظ على الخونة، غير ملقية بالا إلى الطريقة التى عرض بها منصور باهى الموضوع، والتى تحمل إشارات كثيرة تدل على أنه هو نفسه صاحب الموقف الذى يستفتى فيه :

«وتم التفاهم على ضوء نظرة متبادلة. وأشارت بيدها كأنما تدعونى إلى المرح فقلت :

- هناك شخص ينغص على صفوى

- من هو ؟

- شخص خان دينه!

فحركت يدها مستكرة

- وخان صديقه وأستاذه!

واصلت حركتها الاستنكارية فسألتها :

- هل يغفر له الذنب أنه يحب ؟

فقالت مستفظة :

كل هذه الصفات الوضيئة المتكاملة تصور لنا زهرة وكأنها شخصية أسطورية لبطل من أبطال المآسى. ومع كل ذلك نراها تقع فى حب سرحان البحيرى بسهولة. ولعل هذه السهولة هى نقطة الضعف التى تزيدها شبيهاً بأبطال المآسى ؛ فأبطال المآسى يصورون على هذا النحو النبيل الذى يبرزهم على أنهم لا عيب فيهم سوى نقطة ضعف واحدة فى شخصيتهم هى التى تفتح عليهم كل أبواب المصائب التى ترى مصبوبة على رؤوسهم دون ذنب جنوه، وتجعلهم مدفوعين نحو مصيرهم المأساوى اندفاعاً حتمياً. وهذه السهولة التى تقع بها فى الحب إنما هى المسلك العملى لصفة أصيلة من صفاتها وهى الطموح. أنقول إذن إن طموحها هذا هو «كعب أخيل» الذى تنفذ إليها منه المصائب المأساوية، مثله فى ذلك مثل طمع أوديب سوفكليس، وحدة عطيل، وتردد هاملت ؟. إن الانجذاب إلى الحب أمر طبيعى يؤكد صفاتها، ولكن أسلوب الاستجابة إليه - وهو أسلوب تم بالقطع على نحو أسرع مما تحتمه بقية صفاتها - هو الذى يمثل «كعب أخيل»، غير أن هذه السرعة التى تقع بها فى الحب لا تكون لدى القارئ - والحق يقال - أى انطباع بالتبذل، وإن حملت كل انطباعات الطموح والإصرار.

وهى فى حبها لم تفقد وضوح هدفها. ولقد تلقت عرض سرحان البحيرى عليها بأن تأتبه ليلاً فى حجرته بتوجس ومرارة يليقان بها، وإن أعطته دليل الحب بالاستجابة له، وتبادل القبل معه. ويزداد شعورها بالخوف والتوجس حين يعرض عليها سرحان البحيرى الانطلاق بعيداً عن «ميرامار» والعيش فى مسكن خاص. هنا تأخذ مقاومتها لأفكاره ومآربه شكلاً صلباً عملياً، وهنا تنفجر أزمستها الأساسية، وهى شعورها بأن كل الناس ينظرون إليها على أنها أقل من أن ترتفع إلى مرحلة الأحلام بالحياة النظيفة، وبالحب، وبالتعلم، وبمساواة الآخرين. إن

هذا الشعور سيقف منذ الآن فى حلقها كالشوكة، وسينغص عليها حياتها، ويضعها فى حيرة من أمرها، ويجعل رغبتها فى الكشف عن كنه سرحان البحرى، وتحقيق نتائج الحب تتيقظ على نحو حاد :

«إنك تنظر إلى من فوق كالآخرين ..

قلت ( المتحدث هو بالطبع سرحان البحرى) بصدق كامل:

- إنى أحبك يا زهرة من كل قلبى أحبك والله شهيد.

فكرت قليلاً بكدر ثم ساءلتنى:

- أتعبرنى إنسانة مثلك ؟ .

وهل فى ذلك من شك .

هزت رأسها نفيًا. أدركت بطبيعة الحال ما يدور بخلدها<sup>(١٤٨)</sup>.

ومع ذلك فإنه يبدو أنها وصلت مع سرحان البحرى عاطفياً، ووصلت مع مطامحها وآمالها، درجة يصعب معها التراجع. إنها منجذبة إليه، وهى برغم مخاوفها تصدقه حين ينسج لها أكاذيبه حول صفية. إنها تصدقه فى الحقيقة لأنها تريد أن تصدقه، أو لأنها لا تملك إلا أن تصدقه، ونحس - فى حوارها معه- أن قضية الحب أصبحت عندها قضية حياة أو موت. ولأن القضية كذلك فإنها ترفض بعناد كل عرض من جانبه من شأنه أن يحول المسألة إلى هزل ومتعة رخيصة. ذلك مبدأ من مبادئها التى تنسجم مع منهجها العام، ورؤيتها للحاضر والمستقبل. لكنها وقعت فى أسر سرحان البحرى- على كل حال - ونحن نراها الآن فى هذا الموقف المتخبط الذى لا يستطيع أن يسلم بالممكن، ولا يستطيع أن يحقق المستحيل، وهى تضع لسرحان البحرى مشكلتها الراهنة فى صيغة شديدة الاختصار. شديدة الدلالة : «إنى أحبك خطأ لا حيلة لى فيه»<sup>(١٤٩)</sup>.

(١٤٨) نفس المصدر، ص ٢٣٠.

(١٤٩) نفس المصدر، ص ٢٢٦.



إن جديتها لا تسمح لها إلا بموقف واحد تبدي فيه «شقاوة» الفتاة لسرحان البحيرى، وبموقف «دعابة» لمصور باهى. غير أن العاصفة التى تتجلى نذرها فى الأفق- والتى تتجلى فى «انزلاق» سرحان البحيرى من بين يديها، وترديده لأسلوبه المغامر بإغرائها بالذهاب معه- تؤذن باقتلاع كل شيء من جذوره، والقضاء على مواقف الشقاوة، والمداعبة؛ وعلى كل شيء. لقد اكتشفت أن سرحان البحيرى قد هجرها إلى مدرستها عليه محمد، وهذا هو الزلزال الذى لا يكن أن تحتفظ فيه زهرة بخط الرجعة. ونعلم أن أخذها لقضية علاقتها بسرحان البحيرى كلها أخذاً جاداً خطيراً هو الذى دفعها للحرص والبحث والتقصى، وأنها ذهبت لأهل عليه محمد، «وناقشتهم الحساب». والموقف الذى تواجه فيه زهرة سرحان البحيرى - وقد تحطم كل شيء - موقف عاصف، وهو تتويج لغضب زهرة، وطموحها المخفق، وكبرائها الجريح، وقوتها، وإحساسها المر بأنها أهل للحب والعلا، والمساواة. كما أنه دليل على اعتقادها فى حقها الثابت على سرحان البحيرى. وحين تصرخ فيه قائلة «لا حق لى عليك» تشعر أنها تريد أن تثبت ذلك الحق أكثر مما تنفيه. لقد هبت لتأديبه على عقوقه وخيائته؛ وأكره ما تكرهه- كما قلت - هو الخيانة. إن هذه المواجهة بين زهرة وسرحان البحيرى هى الترجمة العملية لطموحها؛ وهى أيضاً بداية خيبة أمل كبرى بالنسبة لها. وهذه المواجهة جديرة- على طولها- بالاعتباس؛ فنحن ندرك حين نتأملها جيداً كثيراً من صفات زهرة التى تكلمت عنها :

«زهرة.. لست كعادتك!

قالت بحنق مفترس:

- لولا أن الله حكمته التى هى فوق العقول لكفرت!

ماج صدرى بالقلق فسألتها:

- هل من هم جديد يضاف إلى همومنا المستعصية؟

قالت باقتضاب وازدراء:

- بعينى رأيكما .

عرفت ما تعنى فخاص قلبي فى هاوية عميقة من صدرى وسألت يباس :

- من تعنين ؟ .

- الأستاذة ! .

ثم بضراوة وحقد :

- الخطافة . الداعرة . .

ضحكت . يجب أن أضحك . وأن أضحك ضحكة الاستهانة التى نواجه بها  
عادة غضبة خاطئة فى غير محلها . ضحكت وأنا أقول :

- يالك من . . صادفت أستاذتك فى طريقى فأدبت لها ما . .

قاطعتنى بقسوة :

- كذاب . . لم تكن مصادفة . . وقد عرفت ذلك منها اليوم ! .

هتفت بانزعاج :

- لا ! .

- اعترفت الخنزيرة بمقابلتك ، ولم يدهش أحد من والديها ، ولكنهم دهشوا  
جميعاً لتطغى أنا ! .

خرست ، خرس تماماً . وقالت هى بتقرز وغضب :

- لم يخلق الله أمثالك من الجبناء ؟ .

انهزمت . . تهدمت . . ومن أعماق هاوية اليأس توسلت إليها قائلاً :

- زهرة ! . كل ذلك يقوم على غير أساس . . إن هو إلا تخبط يائس . .

راجعى نفسك يا زهرة . . يجب أن نذهب معاً . .

لم تسمع كلمة مما قلت إذ واصلت كلامها قائلة :

- ماذا أفعل ؟ ... لا حق لى عليك .. وغد حقير .. غر فى ألف داهية !.

وبصقت فى وجهى !.

غضبت . برغم موقفى المخزى غضبت . ثم صحت بها :

- زهرة !.

فبصقت فى وجهى مرة أخرى . أعمانى الغضب فصرخت :

- اذهبى وإلا كسرت رأسك ..

انقضت علىّ ولطمتنى على وجهى بقسوة مذهلة . انتثرت واقفاً وقد جن جنونى . قبضت على يدها بقسوة ولكنها انتزعتهما بعنف ولطمتنى للمرة الثانية . فقدت وعى فانهلت عليها ضرباً وصفعاً وهى تبادلنى الضرب والصفع بقوة فاقت تصورى . وإذا بالمدام تهرول نحونا وهى ترطن بألف لسان . أبعدتها عنى فصحت فى جنون الغضب :

- أنا حر أتزوج بمن أشاء .. وسأتزوج عليه<sup>(١٥٠)</sup> .

لقد أكسب هذا الموقف زهرة عطف صديقها عامر وجدى ، ومنصور باهى . وقد أشرت من قبل إلى أن منصور باهى قد عرض عليها الزواج لأسباب كثيرة متعلقة بذاته هو . وأحب أن أضيف هنا أنه قد يكون من بين تلك الاسباب الإحساس بالعطف الذى وجده فى نفسه نحوها نتيجة لمأساتها تلك . كذلك أثار عليها هذا الموقف مزيداً من الأقاويل ، وبخاصة من جانب طلبة مرزوق . لكن ، هل كانت هذه النهاية المأساوية إشارة إلى انهيار زهرة ، ونهايتها؟ أبداً ، إن زهرة أقوى من أن تنتهى لانتكاسة مثل هذه ، وذلك مهما كان من شدتها على نفسها . إننا نجد لها محطة وهذا طبيعى فى مثل موقفها - وبخاصة بعد أن سمعت بخبر قتل سرحان البحيرى - ولكنها مع أحزانها وخيبة أملها لم تياس ، وهى مصرة على النهوض ، ومواصلة السير . يقول منصور باهى :

(١٥٠) نفس المصدر، ص ٢٥٣/٢٥٥ .

«- فسألها :

- ماذا عن المستقبل ؟.

تمتت بلا روح . .

- إني أحيأ كما ترى . .

- وأحلامك يا زهرة ؟.

- ساستمر .

قالتها بعناد وإصرار ولكن أين الروح ؟» (١٥١).

ويسألها عامر وجدى : «ماذا أعددت للمستقبل ؟» فتجيب : «الماضى تماماً حتى أحقق ما أريد» (١٥٢). بل إننا نلاحظ على موقفها - برغم نكستها- شيئاً غريباً، وهو أنها تستقر تحت ثمال العذراء فى آخر مشهد من مشاهد الرواية، محتلة بذلك المكان الذى تحتله عادة ماريانا، مما يمكن أن يشير إلى أنها - حتى فى أشد حالاتها يأساً - تسيطر فى الواقع على الموقف باحتلالها هذا الموقع الحيوى. هى إذن فى محنة، ولكنها تتألق فى محنتها، وتخرج منها - كما يقول لها عامر وجدى - أكثر صلابة، وتجربة، ومعرفة بما يتفعها، ومالا يتفعها، وبمن يليق لها، ومن لا يليق لها. ولعل تجمع أحداث الرواية نحو نهاية العام، وبداية العام الجديد، أمر مقصود، وله دلالة متفائلة. لقد انتهى هذا العام - وهو يرمز لدورة زمنية - بالمحاولة والإخفاق، وما هو ذا العام الجديد على الأبواب. وما دام العزم والتصميم لم يفارقا زهرة فقد يحمل العام الجديد - أو الدورة الزمنية القادمة- تحقيق الآمال، وألوان المطامح.

هنا تكثر الإشارات التى ساعدت الذين احتفلوا بميرامار عند ظهورها - ولا يزالون يحتفلون - على القول بأن زهرة ترمز إلى «مصر». وهذه بالطبع قراءة

ممكنة لزهرة؛ إذا كنا مصرين على أن نجعل لكل شيء فى الأدب معنى يتصل بالواقع ويرمز إليه. وقد يقال إن قراءة زهرة على أنها مصر هو الذى يسوغ لنا الاقتناع - واقعياً وفنياً - بشخصيتها ذات الصفات الكاملة - أو شبه الكاملة - التى يعرضها بها نجيب محفوظ. وعلى كل حال، فالذى يريد أن يقرأ زهرة على هذا النحو يمكن أن يجد فى الرواية عناصر كثيرة تساعد على اتجاهه، منها ما أشرت إليه من كبوة زهرة، ثم إصرارها على النهوض فى عزيمة حزينة مقهورة ولكنها متوهجة، ومنها ما أشرت إليه أيضاً من أن التزلاء يميلون إليها كل على طريقته، وهناك شواهد أخرى منها هذه المحاوراة القصيرة بين زهرة ومنصور باهى، والتى أسوقها دون تعليق :

«والمكان أهو مناسب لراحتك ؟

- نعم.

- ألا يضايك الرجال الذين يجيئون ويذهبون ؟.

هزت منكبيها ولم تجب بلا أو نعم فقلت.

- إنهم مخيفون أحياناً، أليس كذلك ؟.

تناولت الفنجال ثم قالت وهى تهم بالذهاب.

- أنا لا أخاف! (١٥٣).

على هذا الأساس يمكن أن يتوسع الإنسان فى القراءة الرمزية فيقول إن زهرة تمثل مصر - وإلا فقيم كل هذه الصفات الجليلة الحكيمة التى يضيفها نجيب محفوظ على فتاة ريفية جاهلة! كذلك يمكن أن يمثل كل نزىل من التزلاء رمزاً من الرموز، أو قيمة من القيم، أو معنى من المعانى التى تحكم اتجاهات نزلائها وبنيتها؛ فماريانا يمكن أن ترمز إلى العنصر الأجنبى الذى يريد أن يستغل مصر - مغيراً

---

(١٥٣) نفس المصدر، ص ١٤٣.

أساليه مع الظروف - هادفاً إلى الاستفادة منها دون مساهمة تذكر فى تطويرها، ثم هو يتنكر لها فى النهاية. وعامر وجدى يمكن أن يرمز إلى جيل من أجيال أبناء مصر فى الماضى. كان حبهم لمصر مزيجاً من بضاعة اللسان، وحسن النية، والتناحر الحزبى وما يحمل من أمارات الفساد. وطلبة مرزوق يمكن أن يرمز إلى ماض حافل بالمتناقضات، وإلى حاضر أعماه الإجراء الذى تناول نفوذه عن كل حسنة فى البلد ( وانظر كيف يفترى على زهرة كل المفتريات ! ) وحسنى علام- خدين طلبة مرزوق - الذى لا يرى فى زهرة - مصر - سوى فرصة صالحة للمغامرة. ومنصور باهى يمكن أن يرمز إلى قيمة أيديولوجية معينة ( ولكن انظر كيف ردت زهرة طلبه الزواج منها، ولم تعتبره عرضاً جاداً! )، وسرحان البحرى الانتهازى يسحر زهرة فتجبه وتجعل منه قدرها، ولكنه يخدعها أى خديعة. هذه طريقة فى القراءة قد تكون مثمرة، وأنا لا أرفضها. وقد يستمر الإنسان فى استخراج الرموز من الأحداث والشخصيات الفنية إلى مالا نهاية. والمتزلز الذى يمكن أن يتزلز إليه الناقد من جراء الإسراف فى مثل هذا النوع من القراءة هو تحميل القيم الفنية ما تنوء به من معانى الواقع، واقتراض معان لبعض الشخصيات والأحداث لا يساعد عليها سياق العمل الفنى فى أحيان كثيرة. ومن ناحية أخرى فإن الإسراف فى هذا النوع من القراءة يحول بين الناقد والتفرغ لتحليل العلاقات الفنية التى تحكم نسيج العمل الأدبى نفسه.

بعد هذه الرحلة الطويلة فى «ميرامار» أقول إننى حاولت أن أعرض ملامح شخصياتها والعلاقات التى تربطها بعضها ببعض، ثم موقف هذه الشخصيات من الأحداث، وأشارت إشارات مختصرة إلى التصميم الخاص لهذه الرواية، والطريقة التى تؤدى بها، وهى طريقة تضع عيناً على المجرى الحاضر للحدث، وعيناً أخرى على ما يتدخل فى تكوينه من معطيات الماضى، ثم تسلط ضوء الماضى والحاضر على نحو يجعل الصلة بينهما واضحة، ولكنه لا يجعلهما مختلطتين. كذلك فهى طريقة تراوح فى التركيز على الشخصيات، ومن هنا فإنه يمكن القول بأنه لا يوجد

بها بطل مطلق، وذلك على الرغم من أن زهرة تحتل بؤرة اهتمام الشخصيات ؛ وينبغي أن تنتبه إلى أن شخصية زهرة - على الرغم من كل شيء - لم ترو الأحداث من وجهة نظرها قط . واعتقد أنني أشرت إشارات خاطفة إلى طريقة استخدام نجيب محفوظ لعنصر الطبيعة فى الرواية . وهذه النقطة الأخيرة لا تأخذ عادة حقها من اهتمام النقد الروائى لدينا؛ إذ يطغى عليه الاهتمام «بالتكنيك»، «والأيديولوجية» . . إلخ، ونتيجة لذلك يظل النقد الروائى فى أحيان كثيرة بعيداً عن أسئلة مهمة من مثل : كيف يكتب الروائى ؟ وما طريقته فى التعامل مع العناصر التى تخلق الجو العام المناسب الذى تتحرك فيه الشخصيات، وتتصارع الأفكار والإرادات ؟ وطريقة استخدام الطبيعة، وطريقة استخدام اللغة، عنصران مهمان فيما يتصل بالإجابة عن هذين السؤالين .

يستخدم نجيب محفوظ فى الروايات التى كتبها - عموماً - بعد «الثلاثية» لغة لا تهدف إلى رسم صورة محددة، مباشرة، «واقعية» للحدث أو الشخصية، بمقدار ما تهدف إلى تقديم صورة متخيلة لهما، تعلو على الواقع . وتكشف عن بعض الأبعاد غير المرئية فيه، ولكنها لا تتناقض معه . وسيله إلى ذلك هو تكثيف اللغة «وتقطيرها»، وشاعريتها عن طريق اللعب الحر بالخيال وبالعناصر الطبيعية . ولكنه فى استخدام اللغة على هذا النحو المجازى، واستخدام عناصر الطبيعة، لا ينسى أبداً أنه يضرب فى أرض الواقع - وأقصد الواقع الفنى - بجذور ثابتة . ومن هنا فإنه - كما قلت من قبل - لا ينسى نفسه فى روعة التأمل العاطفى أو الطبيعى، وإنما يرسم من ذلك فحسب «خلفيات» للوحات متممية إلى الواقع . وهو على وعى كامل باللمحة التى ينبغى أن يعود فيها إلى مجرى الحدث . وبعبارة أخرى لا يصف نجيب محفوظ المشهد الطبيعى لذاته، ولا يدخل فى تجارب مع التعبير اللغوى بهدف تفجير طاقات هذا التعبير لذاته . وقد يبدو أحياناً وكأنه يفعل ذلك، ولكنك قبل أن تتأكد من أنه يفعل ذلك عن قصد تجده وقد عاد إلى «المد الواقعى» العام للحدث . إن اهتمامه الأول - كما أشرت - يكمن فى الفعل «البشرى»، لا فى

الفعل «الطبيعى»، ولا فى الفعل «اللغوى»، وإن وجب القول بأنه لا يهمل  
العنصرين الأخيرين.

والعبارات الأولى فى «ميرامار» يمكن أن تتخذ دليلاً على شيء من هذا؛  
لقطات طبيعية مركزة، فى لغة شعرية مركزة، وهذه اللقطات لا تطول إلا بالقدر  
الذى يضعنا فيه نجيب محفوظ فى حال وسط بين تصور أنه يصف مشهداً طبيعياً  
لذاته، وتصور أنه يصف هذا المشهد ليقدم به لحدث إنسانى. فلماذا وصل القارئ  
إلى هذه الحالة انعطف نجيب محفوظ، وبسرعة، فكشف الغطاء عن كل وهم،  
مؤكداً أن عنايته بالموقف الطبيعى - إلى جانب عنايته بالموقف الإنسانى - إنما هى  
عناية ثانوية :

«الإسكندرية أخيراً».

الإسكندرية قطر الندى، نفثة السحاب البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء  
السما، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع.



العمارة الفخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر فى ذاكرتك فانت  
تعرفه ولكنه ينظر إلى لا شيء فى لا مبالاة فلا يعرفك. كلحت الجدران المقشرة  
من طول ما استكنت بها الرطوبة. وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس فى  
البحر الأبيض، يجلل جنباته النخيل وأشجار البلخ، ثم يمتد حتى طرف قصى  
حيث تفرقع فى المواسم بنادق الصيد. والهواء المنعش القوى يكاد يقوض قامتى  
النحيلة المقوسة ( المتحدث هو عامر وجدى )، ولا مقاومة جدية كالأيام الخالية.

ماريانا، عزيزتى ماريانا، أرجو أن تكونى بمعتقدك التاريخى، كالظن  
وكالمأمول، وإلا فعلى وعلى دنياى السلام. لم يبق إلا القليل، والدنيا تتكرر فى  
صورة غريبة للعين الكليلة المظلمة بحاجب أبيض منجرد الشعر.



ها أنا أرجع إليك أخيراً يا إسكندرية .



ضغطت على جرس الشقة بالدور الرابع . « (١٥٤) »

هكذا يوضع وصف الطبيعة فى خدمة الحدث على نحو ما فى هذا المثال . لكن هناك أمثلة أخرى يشتد فيها اتصال المشهد الطبيعى بالحدث الإنسانى بحيث يلقى كل منهما على الآخر من أضوائه ما يتضح به من معناه ، وإن ظل الموقفان مستقلين . ولقد ضربت من قبل مثالا على ذلك بالمشهد الذى صور به نجيب محفوظ حسنى علام وفتاته منفردين تحت المطر فى سيارة على الطريق الزراعى ، وأضرب هنا مثالا آخر بوصف للطبيعة جعله نجيب محفوظ مدخلا محكما لتصوير بلوغ أزمة منصور باهى ذروتها . وتبدو اللغة التى يستخدمها نجيب محفوظ فى هذا المثال وصفية شعرية ، فيها من الصنعة ما يجعلها تقف أحيانا على حافة الأصباغ البديعية ، وفيها فى الوقت ذاته من الدقة والتركيز والشاعرية ما يجعلها تعيد إلى الأذهان صفحات فى الوصف يحفل بها القصص العالمى الذى كتبه عشاق الطبيعة ؛ ممن أشرت إلى بعضهم أكثر من مرة . إن وصف غضبة الطبيعة - فى هذا المشهد - ثم انحسار تلك الغضبة يعكس - فى الحالتين - ما يعتور نفس منصور باهى . ووضع المشهد الطبيعى هذا الموضع من الشعور الإنسانى يجعل منهما قيمتين متعاونتين على إحداث انطباع معين لدى القارئ هو هنا - بالدرجة الأولى - الإحساس بما يدور فى عالم منصور باهى الداخلى :

« يعجبني جو الإسكندرية . لا فى صفائه وإشعاعاته الذهبية الدافئة .. ولكن فى غضباته الموسمية .. عندما تتراكم السحب وتنعقد : ال غيوم .. ويكتسى لون الصباح المشرق بدكنة المغيب .. ويمتلئ رواق السماء بلحظة صمت مريب .. ثم تنهادر دفقة هواء فتجوب الفراغ كنذير أو كنهنحة الخطيب .. عند ذاك يتمايل

(١٥٤) نفس المصدر ، ص ٧ ، ٨ .

غصن أو ينحسر ذيل .. وتتتابع الدفقات ثم تنقض الرياح ثملة بالجنون .. ويدوى  
عزيفها فى الآفاق .. ويجلجل الهدير ويعلو الزبد حتى حافة الطريق .. ويجمع  
الرعد حاملاً نشوات فائرة من عالم مجهول، وتندلع شرارات البرق فتخطف  
الابصار وتكهرب القلوب .. وينهل المطر فى هوس فيضم الأرض والسماء فى  
عناق ندى . عند ذاك تختلط عناصر الكون وتموج وتلاطم أخلاطها كأنما يعاد  
الخلق من جديد .

وعند ذاك فقط يحلو الصفاء ويطيب .. إذا انقشعت الظلمات وأسفرت  
الإسكندرية عن وجه مغسول .. وخضرة يانعة .. وطرقات متألقة .. ونسائم  
نقية .. وشعاع دافئ .. وصحوة ناعمة ..

عايشت العاصفة من وراء الزجاج .. ( المتحدث هو منصور باهى ) حتى  
نعمت بالصفاء . شئ حدثنى بأن تلك الدراما إنما تحكى أسطورة مطمورة فى  
قلبى .. وتخط طريقاً ما زال غامض الهدف .. أو تضرب موعداً فى غمغمة لم  
تفهم بعد<sup>(١٥٥)</sup> .

إن «ميرامار» عمل حافل بالرمز، والواقع، والصراع الخلاق بين الفنان  
وأدواته التى يبنى بها قلبه، فيطور الشخصيات والأحداث، وينسج العلاقات التى  
تربطها، ويصور الجو الذى يحكمها . وأرجو أن أكون قد كشفت عن قدر معقول  
عما فيها من تلك الصفات .



---

(١٥٥) نفس المصدر، ص ١٨٢، ١٨٣ .



## هذا الكتاب

يحلل هذا الكتاب مجموعة من روايات نجيب محفوظ من وجهة نظر المنهج اللغوى ، الذى يعنى ببيان تركيب العمل الأدبى ونموه من داخله ، ولا يعنى كثيرا بإصدار الأحكام عليه . لقد انتهى ذلك العصر النقدى «التسلطى» الذى كان يجلس الناقد فيه فى عليائه ، وصولجان النقد فى يده ، يصدر فيه الأحكام التى تقبل النقض على العمل الأدبى ، وحل محله عصر «ديمقراطى» أصبح الناقد فيه صديقا للقارىء ، يرحلان معا داخل العمل الأدبى ، ويريان كيف تتكون عناصره ، وكيف تنمو متطورة نحو غاياتها المرجوة .

وعلى هذا يكون معنى النقد - فى هذا الكتاب مرادفا لمعنى «المقراءة الفاحصة» ، التى تعنى بحيثيات الحكم لا الحكم ، وتعنى بالكشف لا ببيان القيمة . وإذا نجحت هذه الطريقة فى حفز القارئ إلى ارتياد مزيد من أعمال نجيب محفوظ بالطريقة ذاتها ، أو حتى بطريقة الخاصة المفغيرة ، فقد أدت هدفها كاملا .

هانى أحمد غريب